3.

Shakspeare's

# Dramatische Kunst.

Geschichte und Charakteristik
des
Shakspeareschen Dramas.

Von

Dr. Hermann Ulrici.

Dritte neu bearbeitete Auflage.

Dritter Theil.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1869.

# Shakspeare's
# Dramatische Kunst.

# Shakspeare's

# Dramatische Kunst.

Geschichte und Charakteristik

des

Shakspeareschen Dramas.

Von

Dr. Hermann Ulrici.

Dritte neu bearbeitete Auflage.

Dritter Theil.



Leipzig,
T. O. Weigel.
1869.

# Vorwort.

Der vorliegende letzte Band meines Buchs enthält im Grunde nur Bei- und Zugaben. Sie betreffen indeß, zum Theil wenigstens, nicht unwichtige, vielfach erörterte und sehr verschieden beantwortete Fragen der Shakspeare-Kritik und Shakspeare-Literatur. Ich hoffe daher, daß die Shakspeare-Forscher und Shakspeare-Gelehrten diesem dritten Bande insbesondre ihre Aufmerksamkeit zuwenden werden, wenn auch nur um meine Urtheile und Ansichten zu bestreiten. Sollte es ihm etwas helfen, daß in ihm gerade vorzugsweise ein gut Stück Mühe und Arbeit steckt, so kann ich ihm das Zeugniß, daß es sich in der That so verhält, mit gutem Gewissen ausstellen.

Zwei Zugaben indeß, welche die zweite Auflage noch brachte, habe ich doch zurückbehalten. Es sind die Parallelen zwischen Goethe, Schiller und Shakspeare, welche den Schlußabschnitt der zweiten Auflage bildeten. Solche allgemeine Vergleichungen erreichen nur selten ihren Zweck. Statt Styl und Eigenthümlichkeit, Vorzüge und Mängel der Künstler, um die es sich handelt, dem Leser zur klareren Anschauung zu bringen, erregen sie meist nur Widerspruch und Unwillen, indem Jeder seinen Lieblingsdichter verkannt, herabgesetzt, verunglimpft wähnt, wenn ihm nicht die Palme zuerkannt ist. Mit Recht nahm deßhalb Goethe Aergerniß

an dem beständigen Messen und Wägen zwischen ihm und Schiller, welcher von ihnen der größere sey. Ich unterschreibe daher seinen bekannten Ausspruch und sage: anstatt zu messen und zu mäkeln, sollten wir Jeden für sich gründlich studiren, und froh seyn, daß wir drei „solche Kerle", den einen durch Adoption, die beiden andren von Natur, als ebenbürtige Söhne und Brüder der Einen großen Familie deutschen Namens besitzen. —

Halle, im October 1868.

**H. Ulrici.**

# Inhaltsangabe.

# Erster Abschnitt.

## Ueber die Shakspeare zugeschriebenen Dramen von zweifelhafter Aechtheit.

Außer den im zweiten Theile betrachteten 36 Dramen, welche die erste Folioausgabe der Shakspeare'schen Werke von 1623 enthält und welche seitdem — trotz der Zweifel der englischen Kritiker an der Aechtheit des Titus Andronicus und der drei Theile Heinrich's VI — in allen den zahllosen Shakspeare-Ausgaben Aufnahme gefunden haben, sind auf Shakspeare's Namen eine Reihe von Stücken, einige derselben noch bei seinen Lebzeiten, veröffentlicht worden, welche zum größeren Theil entschieden unächt, zum kleineren wenigstens von zweifelhafter Aechtheit sind. Die älteren englischen Kritiker seit Theobald verwarfen sie sämmtlich sozusagen in Bausch und Bogen, weil nach ihrer Meinung Shakspeare erst 1593 für die Bühne zu schreiben begonnen, bis dahin höchstens nur fremde Stücke mit Zusätzen versehen, verbessert oder umgearbeitet habe, und weil diejenigen jener Dramen, welche noch den meisten Anspruch auf Aechtheit besitzen, wenn sie von ihm herrührten, vor 1593 entstanden seyn müßten. Mit andern Worten: sie meinten, ein Dichter, der Venus und Adonis — jenes Gedicht, das Shakspeare „den ersten

Erben seiner Erfindung" nennt und 1593 dem Grafen Southampton widmete — geschrieben, könne nicht später den Titus Andronicus noch die drei Theile Heinrich's VI und noch weniger andere, seiner unwürdige Dramen verfaßt haben. Allein nach den Zeugnissen, die ich (Thl. I, S. 238 f. 242) angeführt habe, kann Shakspeare mit der Bezeichnung von Venus und Adonis als dem „ersten Erben seiner Erfindung" unmöglich gemeint haben, daß diese Dichtung nicht nur in ihrer Gattung, sondern auch mit Einschluß des dramatischen Gebiets das erste Erzeugniß seiner Muse gewesen. Nach jenen Zeugnissen muß angenommen werden, daß Shakspeare bereits 1592 in allen damals gebräuchlichen Gattungen der dramatischen Poesie (in Komödien, Tragödien, Historien) sich nicht nur versucht, sondern auch schon Beifall und Ruhm erworben hatte. Darin stimmen jetzt auch die bedeutendsten englischen Kritiker und Literarhistoriker, Dyce, Collier, Halliwell, Knight u. a. überein. Der Streit ist nicht mehr, ob Shakspeare schon vor 1592 für die Bühne gearbeitet, sondern welche und wie viel Stücke er bis zu diesem Jahre der Bühne geliefert habe.

Da, wie bemerkt, diejenigen Dramen, deren Aechtheit allein in Frage kommt, wenn sie von Shakspeare herrühren, fast alle zu seinen Jugendarbeiten gerechnet werden müssen, so ist es offenbar ein falscher Standpunkt, wenn die meisten englischen Kritiker bei Erörterung der Frage die späteren Meisterwerke Shakspeare's als Maaßstab der Beurtheilung zu Grunde legen. Offenbar können und dürfen die Dramen, um die es vornehmlich sich handelt, nur mit den anerkannt ersten und ältesten Stücken Shakspeare's verglichen werden, wenn man zu einem kritisch haltbaren Ergebniß gelangen will. Denn daß jeder große Meister, in welchem Gebiete der Kunst er gewirkt haben möge, einen Proceß der Entwickelung seines Genius durchläuft, in

welchem seine ersten jugendlichen Versuche von seinen späteren Meisterwerken — oft durch eine breite Kluft — geschieden erscheinen, ist ein Gemeinplatz, der keines Beweises bedarf, weil jedes Blatt der Kunstgeschichte Zeugniß dafür abgiebt. Man vergleiche Goethe's Mitschuldigen mit der Iphigenia oder Faust, Schiller's Räuber mit seinem Wallenstein oder Tell, Mozart's „Bastien und Bastienne“ oder seinen Mithridates mit dem Figaro oder Don Juan, Händel's italienische Opern mit seinem Messias, Rafael's erste Gemälde aus der Schule des Perugino mit seinen großen römischen Arbeiten, — und man wird, wenn man diese Werke, ohne die Zwischenglieder zu beachten, dicht neben einander stellt, nicht selten sich versucht fühlen, sie ganz verschiedenen Künstlern zuzuschreiben. Warum die englischen Kritiker im Allgemeinen geneigt sind, diesen oft tiefgreifenden Unterschied bezüglich Shakspeare's zu übersehen, während die deutschen bisher ihn stark, vielleicht zu stark hervorgehoben haben, läßt sich schwer erklären, vielleicht weil die deutschen weniger autoritätsgläubig sind und Malone daher für sie keine Autorität war, vielleicht weil die Ton angebenden deutschen Kritiker ausgebreitetere Kenntnisse über die verschiedenen Zweige der Kunst und Kunstgeschichte besaßen. Man urtheilt anders, wenn man, wie A. W. Schlegel, die Literaturgebiete fast aller gebildeten Völker beherrscht, als wenn man nur Shakspeare und die englische Poesie kennt. —

Da Titus Andronicus, wie ich (II, 170 ff.) dargethan habe, nicht nur die unverwerflichsten äußern Zeugnisse für seine Aechtheit besitzt, sondern gegenwärtig auch von den besten englischen Kritikern als ächt anerkannt ist, und bereits um 1589 auf die Bühne gekommen seyn muß, so wird dieses ohne Zweifel älteste Trauerspiel Shakspeare's bei der Entscheidung über die zweifelhaften Tragödien vorzugsweise in Betracht zu ziehen seyn. Unter den Lustspielen gelten, wie bemerkt, allgemein für die ältesten

die beiden Edelleute von Verona, die Komödie der Irrungen, der Liebe verlorene Mühe (resp. die Zähmung der Widerspenstigen): sie also werden bei der Beurtheilung der zweifelhaften Komödien zum Maßstab dienen müssen. Dürfen wir uns auf die drei Theile Heinrich's VI nicht berufen, da die meisten englischen Kritiker sie noch immer verwerfen, so würde von den historischen Schauspielen Richard III den nächsten Anspruch auf Berücksichtigung haben. Allein Richard III kann, wie gezeigt, nicht wohl früher als um 1593 entstanden seyn; für die Entscheidung über die zweifelhaften Historien sind wir also ebenfalls auf Titus Andronicus vorzugsweise angewiesen. Indeß wird doch auch Heinrich VI mit herbeizuziehen seyn, da alle seine kritischen Gegner doch soviel zugestehen, daß an diesen Dramen Shakspeare einen — mehr oder minder bedeutenden — „Antheil" habe. Ueberhaupt darf die Kritik sich nicht bloß an die genannten Stücke halten; es versteht sich vielmehr von selbst, nicht nur daß bei der Beurtheilung der zweifelhaften Tragödien auch die ächten Komödien wie Historien und umgekehrt in Betracht kommen, sondern daß wir überall den ganzen Shakspeare im Auge behalten müssen, von welchem einzelnen Stücke auch die Rede seyn möge. —

Ich beginne meine kritische Revue mit den von mir (II, 527) schon erwähnten beiden historischen Schauspielen, welche, wie die englischen Kritiker meinen, Shakspeare in den zweiten und dritten Theil seines Heinrich's VI umarbeitete, und welche in den ältesten Quartausgaben den Titel führen:

1. The First part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster, with the death of the good Duke Humphrey, and the banishment and Death of the Duke of Suffolke, and the tragicall end of the proud Cardinall of Winchester, with

the notable Rebellion of Jacke Cade, and the Duke of Yorkes first claime unto the Crowne. London. Printed by Thomas Creed, for Thomas Millington etc. 1594.

2. The true Tragedie of Richard Duke of Yorke and the death of the good King Henrie the Sixt, with the whole contention betweene the two houses Lancaster and Yorke, as it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembroke his servants. Printed at London by P. S. for Thomas Millington etc. 1595.

Sie sind insofern die wichtigsten unter den zweifelhaften Stücken, als durch den Ausfall des Urtheils über sie die Frage nach dem Anspruche und Antheil Shakspeare's an der Trilogie Heinrich's VI implicite mit entschieden ist. Um der Unparteilichkeit des Urtheils willen sehe ich indeß zunächst von ihrer Beziehung zu Heinrich VI ganz ab, und betrachte sie an und für sich als selbständige Werke (ohne Rücksicht auf die, wie sich zeigen wird, höchst wahrscheinliche Hypothese, daß sie nur gestohlene, stark verdorbene, weil nur während der Aufführung nachgeschriebene Copieen der beiden letzten Theile Heinrich's VI sind).

Die neueren englischen Kritiker stimmen, wie ich schon andeutete, mit ihren Vorgängern insofern nicht mehr ganz überein, als sie über den Werth wie über den Verfasser der beiden Dramen unter einander uneinig sind. W. G. Clark und W. A. Wright, die Herausgeber der s. g. Cambridge Edition von Shakspeare's Werken (Cambridge and London, 1863 ff.) erklären: sie könnten weder Malone's Ansicht, daß dieselben gar nichts von Shakspeare enthielten, noch der Behauptung Knight's, daß beide ganz und gar Shakspeare's Werk seyen, zustimmen; nach ihrer Meinung habe Shakspeare nur „einen bedeutenden Antheil an der Composition derselben gehabt"; dafür aber sprächen so

viele innere Beweise, daß sie ihren Principien gemäß nicht umhin gekonnt, beide Stücke in ihre Ausgabe mit aufzunehmen (T. V, p. XII. Der Abdruck ist ebenso correct und kritisch sorgfältig wie die ganze Ausgabe). Dieses Juste-milieu zwischen den streitenden Parteien bezeichnet zugleich die Stellung, die J. O. Halliwell zu der Frage einnimmt, indem er die Ansicht der Herren Clark und Wright schon vor mehr als zwanzig Jahren ausführlich zu begründen gesucht hat.*) J. P. Collier und A. Dyce hängen dagegen noch der Meinung Malone's an, und weichen nur von einander ab in Betreff der Frage, wer, außer Shakspeare, der Verfasser der beiden Stücke seyn dürfte. Collier (in seiner Shakspeare-Ausgabe I, p. XLIX) will sie Rob. Greene zuertheilen; Dyce (in seiner Ausgabe von Marlowe's Werken, I, p. LX) vermuthet dagegen, daß sie, zum großen Theil wenigstens, aus Marlowe's Feder geflossen seyen.

Man sieht, das deutsche Urtheil hat zwar einiges Terrain auf englischem Boden gewonnen, aber die Controverse ist noch keineswegs geschlichtet. Die sorgfältige Erwägung, der sie immer wieder unterworfen wird, erklärt sich einfach aus der großen Bedeutung, die ihre Entscheidung nicht nur für Shakspeare selbst, sondern für die Geschichte der dramatischen Poesie und damit der Literatur seines ganzen Zeitalters hat. Denn sind jene beiden alten Stücke nicht von Shakspeare, hat er gar kein Anrecht an sie, so folgt zunächst, daß auch die beiden letzten Theile Heinrich's VI nur in geringem Maße sein Werk, im Grunde das Eigenthum eines Andern sind. Dieß ergiebt sich unbestreitbar daraus, daß nicht nur die Composition, Act für Act und Scene für Scene, sondern auch, wie Halliwell richtig bemerkt,

---

*) In der von ihm besorgten Ausgabe der beiden Dramen: The first Sketches of the Second and Third Parts of King Henry VI. London, printed for the Sh. Society, 1843. Preface, p. XXXV ff.

mehr als die Hälfte des gesammten Inhalts der beiden alten Dramen völlig unverändert oder mit sehr geringen Abweichungen im zweiten und dritten Theil Heinrich's VI sich wiederfindet. Die erste Scene z. B., welche dort wie hier den Gang der Handlung einleitet, hat im zweiten Theil Heinrich's VI 254 Verse; im First part of the Contention etc. zählt sie nur 116 Zeilen; davon sind aber mehrere Stellen als Prosa gedruckt, die augenscheinlich ebenfalls (nur im Druck verstümmelte) Blankverse sind und, als Verse gedruckt, die Zahl derselben um 8—9 vermehren würden. Von diesen 174 Versen weichen nur 34 von den entsprechenden Zeilen in Heinrich VI ab; 140 stimmen, zum größten Theil wörtlich, mit ihnen überein. Shakspeare hätte also, wenn Malone Recht hat, dem fremden Werke in dieser Scene nur etwa 80 Verse hinzugefügt und c. 34 durch andre ersetzt. Aehnlich ist das Verhältniß in den meisten übrigen Scenen des Stücks (nur einige wenige erscheinen fast gänzlich abgeändert); und noch ungünstiger stellt es sich in der True Tragedie of Richard etc., von der beinahe der gesammte Inhalt, wenigstens alles Wichtige und Bedeutsame, mit dem dritten Theile Heinrich's VI mehr oder minder genau zusammenstimmt. (In der That, ein colossales Plagiat, von dem nur unbegreiflich bleibt, wie Heminge und Condell die Stirn haben konnten, es unter Shakspeare's Werke mit aufzunehmen!). Gab es aber einen Dichter, der die von Shakspeare beibehaltenen Scenen der beiden alten Stücke schreiben konnte, so war dieser Vorgänger ein so naher Geistesverwandter von ihm, daß Shakspeare nur seinen Fußtapfen zu folgen brauchte, und daß demgemäß Shakspeare's Stellung zu seinem Zeitalter, seine Bedeutung für die Entwickelung und Ausbildung des englischen Dramas ganz anders zu fassen seyn würde, als bisher allgemein geschehen. Denn wie niedrig man auch den Werth der beiden alten Stücke anschlagen

möge, — das steht fest und ist noch von Niemand geleugnet worden, daß sie in den von Shakspeare beibehaltenen Theilen eine Anzahl Stellen aufweisen, welche den unbestritten ächten Erzeugnissen des Shakspeare'schen Genius so nahe kommen wie keine andere bis jetzt bekannte dramatische Production seiner Zeit.

Unter den Vorgängern und älteren Genossen Shakspeare's waren, wie wir gesehen haben, die anerkannt ausgezeichnetsten Dramatiker Robert Greene und Christopher Marlowe. Sie allein können in Betracht kommen, wenn es sich um die Frage handelt, wem, außer Shakspeare, die beiden alten Stücke angehören. Collier stimmt, wie bemerkt, für R. Greene (und ihm spricht Gervinus nach). Dyce dagegen erklärt sich entschieden gegen Greene, indem er behauptet, daß in ihnen „Scenen vorkommen von einer Kraft der Conception und des Ausdrucks, zu welcher unmöglich weder Greene noch Lodge oder Peele, wie ihre unbestritten ächten Werke zur Evidenz beweisen, sich erheben konnten". Und in der That, wer Greene's Dramen auch nur flüchtig gelesen hat, wird sich der Ueberzeugung nicht verschließen können, daß er schlechthin unfähig war, eine Scene, wie z. B. die Ermordung Heinrich's VI in der True Tragedie zu schreiben: Gedanken, Diction, Stimmung und Charakteristik, kurz nicht weniger als Alles weichen so völlig vom Styl Greene's ab, daß wohl nur die äußerliche Rücksicht auf die bekannte Stelle in seinem Groatsworth of Wit etc., die Shakspeare des Plagiats beschuldigt und zu der ganzen Controverse den ersten Anlaß gegeben, das Urtheil Collier's irre geleitet und ihn bewogen haben mag, Greene für den Verfasser der beiden Dramen zu halten. Kann er es nicht seyn, so bleibt nur noch Marlowe übrig als der einzige, von dem sie möglicher Weise herrühren könnten. Ihm legt sie denn auch, wie erwähnt, A. Dyce bei, und A. Dyce

ist eine Autorität im Gebiete der Kritik und Literaturgeschichte, deren Gewicht ich vollkommen anerkenne, und die allein mich bewegt, die Gründe meines Widerspruchs in voller Ausführlichkeit darzulegen.

Ich habe Marlowe als den bedeutendsten Vorgänger Shakspeare's bereits im ersten Bande (S. 176 ff.) gegenüber Greene und seinen Zeitgenossen näher charakterisirt. An Größe, Kraft und Kühnheit des Geistes, an Strebsamkeit und Energie des Willens, an Freiheit des Sinnes und Selbständigkeit des Gedankens stand er Shakspeare ohne Zweifel am nächsten. Aber seinem Herzen fehlte alle Zartheit und Innigkeit der Empfindung; seine Seele ermangelte gänzlich jener Tiefe, Stille und Wärme, in der allein die höheren ethischen Regungen, das religiöse und sittliche Gefühl, das Wahrheits- und Schönheitsgefühl, keimen und wachsen können; seine Natur neigte zu wilder Leidenschaftlichkeit, zu einer ungebundenen, Maaß und Gesetz verachtenden Willkühr. An Gewalt des tragischen Pathos kommt ihm daher unter Shakspeare's Vorgängern keiner gleich; aber das Tragische verkehrt sich ihm meist in das Furchtbare, Empörende, Gräßliche. Denn der Begriff des Tragischen — wie ich nachgewiesen habe — geht ihm auf in dem vernichtenden Kampfe mächtiger aus ihrer Bahn gewichener Kräfte und Triebe, unbezähmbarer Affecte und Leidenschaften gegen einander, und stützt sich auf jene machiavellistische Lebensanschauung (der nach Greene's Zeugniß Marlowe huldigte), welcher jedes Mittel gerecht ist, um zu unbeschränkter, die Befriedigung aller Gelüste und Begierden gewährender Macht und Herrschaft zu gelangen. Seine Charaktere sind tiefer gefaßt, kräftiger und schärfer gezeichnet als bei allen übrigen Vorgängern Shakspeare's; auch darin wiederum kommt er Shakspeare am nächsten; aber weil sie, wie ich oben schon hervorhob, meist nur Affect, nur Leiden-

schaft sind und nach dieser Seite alles Maaß überschreiten, so läßt das beständige Gähren und Schäumen es nicht zu einer feinern Nüancirung, zu einer fortschreitenden Entwickelung und Ausbildung ihres Wesens kommen. Die Leidenschaft, die Begierde beherrscht so ganz ihr Thun und Lassen, daß ihnen alle ethischen Bezüge fehlen: der Begriff der Pflicht ist ihnen völlig unbekannt; ein Charakter, der von ächt sittlichen Motiven geleitet würde, findet sich in keinem einzigen Marlowe'schen Stücke; von einem Kampfe der moralischen Natur des Menschen mit den sinnlichen Trieben und den selbstsüchtigen Gelüsten ist nirgend die Rede; kurz die sittliche Sphäre des menschlichen Seelenlebens erscheint von Marlowe's Darstellungen gänzlich ausgeschlossen.

Ich habe diesen Punkt, auf den ich oben schon aufmerksam gemacht, wiederholentlich hervorgehoben, weil er für die Frage, die uns beschäftigt, von besonderer Wichtigkeit ist. Denn schon hier, gegenüber diesen allgemeinen Grundzügen von Marlowe's Geist und Wesen, wird sich, meine ich, Jedem der Zweifel aufdrängen: kann Marlowe, derselbige Marlowe, den wir aus den ihm sicherlich angehörigen, als Maaßstab anzuwendenden Dramen kennen, Charaktere wie den „guten", pflichtgetreuen, überall nach Selbstbeherrschung ringenden und sie überall bewährenden Herzog von Gloster, oder wie den frommen, gewissenhaften, milden und liebevollen, nur völlig willen- und kraftlosen Heinrich VI geschaffen und in der, wenn auch nur skizzenhaften, Zeichnung ausgeführt haben, wie sie im First Part of the Contention und in der True Tragedie sich uns darstellen? — Ich denke, jeder Unbefangene, der diese Charaktere mit den hervorragenden Figuren der Marlowe'schen Stücke vergleicht, wird geneigt seyn, die Frage mit Nein zu beantworten. Marlowe würde aus dem Herzog von Gloster einen trotzigen, den ehrgeizigen Plänen seines Weibes im Stillen zustimmenden, den Besitz der Regenschaft

so lange wie möglich festhaltenden, kurz einen Charakter gebildet haben, dem er sein Lieblingsbeiwort aspiring hätte anhängen können. Marlowe würde Heinrich VI völlig in den Hintergrund gestellt, sein schwächliches, weibisches, unkönigliches Wesen schonungslos gebrandmarkt, ihn — wie seinen Eduard II — in Jammern und Klagen über sein trauriges Schicksal haben zu Grunde gehen lassen, vielleicht mit einigen kühlen religiösen Phrasen im Munde (wie sie sein Heinrich von Bourbon in der Massacre at Paris gelegentlich anbringt). Jedenfalls muß zugestanden werden, was thatsächlich feststeht, daß die beiden Charaktere in allen Marlowe'schen Stücken nicht ihres Gleichen finden.

Doch ehe wir ein Endurtheil fällen, gehen wir zuvor auf das Einzelne näher ein und vergleichen diejenigen Dramen Marlowe's, die hier vorzugsweise in Betracht kommen, mit den beiden in Rede stehenden Stücken, namentlich in Betreff der Composition und der Behandlung des historischen Stoffes. Von den sechs Tragödien, die wir von Marlowe besitzen, müssen wir indeß die Tragical Historie of Doctor Faustus und die Tragedie of Dido, Queen of Carthage von vornherein bei Seite stellen. Die letztere Tragödie darum, weil es feststeht, daß sie nicht von Marlowe allein verfaßt ist, und weil sie offenbar für die Aufführung bei Hofe gedichtet, d. h. keine freie, sondern von Rücksichten auf die Königin und den Hofgeschmack vielfach bedingte Dichtung ist, die daher in Geist und Charakter von den übrigen Dramen Marlowe's bedeutend abweicht. Den Doctor Faustus aber besitzen wir, wie Dyce dargethan hat, nicht in seiner ursprünglichen Gestalt, sondern so stark durch Zusätze und Correcturen verfälscht, daß auch er nicht für ein ächt Marlowe'sches Werk gelten kann.*) Von den vier übrig bleibenden Tragödien

*) Die älteste Quartausgabe, die sich erhalten hat, datirt von 1604, die zweite von 1616. Beide zeigen so bedeutende Differenzen, daß die zweite

nehmen für uns die beiden historischen Dramen: The Massacre at Paris with the Death of the Duke of Guise, und The troublesome Raigne and lamentable Death of Eduard the Second, den ersten Platz ein. Denn Marlowe's „Tamburlaine" ist keineswegs ein historisches Drama. Obwohl der Inhalt an die Person des bekannten Mongolenhelden Tamerlan (Timur-Leck) sich äußerlich anlehnt, so ist doch die Geschichte so willkührlich behandelt, interpolirt, umgestellt und umgedeutet, daß das Ganze ein wild phantastisches Gepräge erhält und von dem, was in Shakspeare's Zeiten als „Historie" bezeichnet ward, weit absteht. Der „Jude von Malta" aber hat gar keine geschichtlichen Beziehungen: das ganze Stück geht auf in der Schilderung einer leidenschaftlichen, blind wüthenden, des eignen Kindes nicht schonenden Rachsucht und bietet daher nach Inhalt und Form keine unmittelbaren Vergleichungspunkte dar.

---

nicht nur eine Erweiterung oder Verbesserung, sondern richtiger eine Umarbeitung des Stücks genannt werden muß. Aber auch die Ausgabe von 1604 giebt nicht den Originaltext Marlowe's wieder. Denn es findet sich darin ein Vers (bei Dyce II, 64), der eines spanischen Doctors „Lopus" (Lopez) Erwähnung thut, dieser aber und seine „treasonable practices" wurden erst 1594, also nach dem Tode Marlowe's dadurch bekannt, daß er vor Gericht gestellt und öffentlich hingerichtet ward (Dyce, I, p. XVIII). Die Ausgabe von 1604 enthält also das Stück ohne Zweifel in der Gestalt, in welcher es mit den Zusätzen von Th. Dekker, deren Henslowe ausdrücklich erwähnt, 1597 wieder auf die Bühne gebracht worden, die von 1616 wahrscheinlich die weitere Ueberarbeitung, die es nach demselben Henslowe später durch W. Bird und S. Rowley erfahren hatte. So vermuthet auch Dyce, wagt aber nicht, diese höchst wahrscheinliche Annahme festzuhalten, weil er in dem alten Taming of a Shrew, das 1594 im Druck erschien, eine Stelle gefunden hat, die „a seeming imitation of a line in Faustus" enthält und zwar einer Zeile, die nur in der Ausgabe von 1616 vorkommt, in einer Scene, die unmöglich von Marlowe herrühren könne. Aber eben darum hat ohne Zweifel nicht der Verfasser des Taming of a Shrew jene Zeile aus Marlowe genommen, sondern umgekehrt, Bird und Rowley haben sie aus dem alten Lustspiel entlehnt und in ihre Zusätze zum Faust eingeflochten.

Die beiden historischen Dramen Marlowe's gehören zu seinen späteren Arbeiten; sie sind wahrscheinlich sogar die letzten Dramen, die er der Bühne geliefert hat. Hinsichtlich der Massacre at Paris folgt dieß schon daraus, daß das Stück mit dem Tode König Heinrich's III von Frankreich, der am 1. August 1589 ermordet wurde, schließt; es kann mithin nicht wohl früher als um 1590 entstanden seyn. Außerdem zeigt es im Vergleich mit den übrigen Dramen Marlowe's (abgesehen von Eduard II) gewisse Züge einer höheren Reife, einer fortgeschrittenen Entwickelung der dramatischen Kunst. In noch höherem Grade treten diese Anzeichen in Eduard II hervor. In beiden Stücken erscheint die Diction zwar nicht ganz frei von jener bombastischen Großsprecherei, die in Marlowe's übrigen Stücken vorwaltet, ist aber doch viel ruhiger und gemäßigter als im Tamburlaine, im Faust, im Juden von Malta. Die Charaktere sind zwar im Marlowe'schen Styl gezeichnet, aber sie halten sich doch mehr innerhalb des gegebenen Maaßes der menschlichen Natur, sie sind frei von jenen Uebertreibungen und Verzerrungen, denen wir sonst meist begegnen. Das tragische Pathos streift nicht mehr so nahe an das Gräßliche; das Ganze hat nicht mehr jenes wild romantische Colorit, das den übrigen Dramen eigen ist; und wenn auch die Composition noch immer an den alten Mängeln leidet, so erscheint sie doch wenigstens äußerlich besser gefügt und gegliedert. Collier und Dyce stimmen daher beide für die oben ausgesprochene Annahme. Welches von beiden das ältere, welches das jüngere sey, wird sich mit Sicherheit kaum entscheiden lassen. Vermuthlich erschienen beide dicht hinter einander. Indeß bin ich doch geneigt, die Massacre at Paris für Marlowe's ersten Versuch im Gebiete des historischen Dramas zu halten. Wenn man das Stück, wie es uns in der alten (undatirten, aber wahrscheinlich 1595 gedruckten) Quartausgabe

vorliegt, mit Eduard II vergleicht, so wird man finden, daß in beiden zwar die Darstellung ein dürres, skizzenhaftes Gepräge hat, in Eduard II aber das historische Material doch weit ausführlicher verarbeitet, der Kern der Ereignisse besser hervorgehoben, die Action in ihrem Verlaufe bestimmter motivirt erscheint; auch haben die Charaktere etwas mehr Fleisch und Blut, als in der dürftigen, skeletartigen Zeichnung der Massacre at Paris. Das letztere Drama macht den Eindruck, als sey es rasch und flüchtig hingeworfen, vielleicht weil eine äußere Veranlassung den Dichter bewog, es so bald als möglich auf die Bühne zu bringen. Und diese äußere Veranlassung mochte in den damaligen politischen Verhältnissen Englands liegen, in dem eben erst durch den Sieg über die spanische Armada vorläufig beendeten Krieg mit Philipp II, in der Unterstützung der bedrängten Hugenotten durch die Königin, in dem lebendigen allgemeinen Interesse, welches ganz England an dem Verlaufe des blutigen Kampfes um die Existenz der protestantischen Kirche in Frankreich nahm. Für diese Interessen war der Tod Heinrich's III und die Thronbesteigung Heinrich's IV von höchster Wichtigkeit. Es ließ sich daher mit Sicherheit erwarten, daß eine Darstellung der Pariser Bluthochzeit und der ihr folgenden Begebenheiten die regste Theilnahme des Londoner Theaterpublicums erwecken werde. Das mochte Marlowe bestimmen, nicht nur diesen Stoff — der außerdem seiner dichterischen Individualität nahe verwandt war — zu wählen, sondern ihm auch so rasch als möglich das dramatische Gewand umzuhängen. Kein Wunder daher, daß das Gewand nicht ganz paßt, daß es zu eng und kurz erscheint und nachlässig gearbeitet ist. Collier meint zwar, daß die auffällige skeletartige Dürre und Kürze der Darstellung zum Theil auf Rechnung des verstümmelten und verdorbenen Zustandes des Textes in der einzigen noch vorhandenen Quartausgabe zu setzen

sey. Er hat nämlich ein einzelnes Blatt gefunden, auf welchem in alter Handschrift die kurze Scene der Ermordung Mugeroun's geschrieben steht und welches eine Anzahl Zeilen mehr enthält, als sich an derselben Stelle in der erwähnten Quartausgabe finden. Er hält das Blatt für den Rest einer alten Souffleur-Handschrift, und schließt daraus, daß die Quartausgabe nur eine piratical edition sey, welche den Text nur so wiedergebe, wie er aus dem Munde der Schauspieler nachgeschrieben worden. Allein diese Annahme scheint bei genauerer Betrachtung unbegründet; der Zustand des Textes, wie ihn die Quartausgabe liefert, giebt wenigstens keine Veranlassung dazu. Die Verse sind im Allgemeinen so gut construirt und abgemessen wie in den übrigen Stücken Marlowe's; nirgend finden sich Stellen, in denen — wie z. B. öfter im First Part of the Contention — offenbare Blankverse als Prosa gedruckt wären; keine nachweisbaren Lücken, keine Verwirrung der Scenen, keine Verwechselung oder falsche Namenschreibung der Personen; Druck- und Schreibfehler nicht im Mindesten häufiger als in allen den Dramen, welche in den neunziger Jahren des 16ten Jahrhunderts gedruckt wurden. Jenes von Collier gefundene Blatt mag daher immerhin das Ueberbleibsel eines alten Souffleur-Buchs seyn; aber unter den vorliegenden Umständen ist es wahrscheinlicher, daß dieß Buch das Stück in der Gestalt enthielt, welche es durch die Zusätze von der Hand eines jüngern Dichters gewonnen hatte. Dyce vermuthet wenigstens, daß es, als es nach Henslowe's Tagebuche 1598 wieder auf die Bühne gebracht wurde, solche „Adicyons" bereits erfahren haben dürfte. Was endlich die Annahme Collier's betrifft, daß es zum ersten Male erst im Januar 1593 aufgeführt worden und daher vermuthlich das jüngste und letzte von Marlowe's dramatischen Werken gewesen, so stützt sie sich auf einen kurzen Vermerk in Henslowe's Tage-

buche (zum 30ten Januar 1593) welcher wörtlich lautet: Rd at the tragedy of the guyes etc., und zu welchem am Rande die Buchstaben ne (soll heißen new) hinzugefügt sind. Allein ob Henslowe mit dem Worte guyes den Namen Guise gemeint habe, ist doch höchst zweifelhaft; in späteren Vermerken wenigstens findet sich diese Schreibart nicht wieder, sondern das Stück wird von ihm the Gwisse oder the Guise oder the massacre bezeichnet. Gesetzt aber auch, die tragedy of the guyes sey Marlowe's Massacre at Paris und das ne solle soviel wie new bedeuten, so ergäbe sich doch nur, daß das Stück auf Henslowe's Bühne (von der Truppe des Lord Admirals) im Januar 1593 als ein neues zum ersten Mal aufgeführt worden, keineswegs aber daß es nicht von andern Truppen früher gegeben worden seyn könnte, z. B. von der Gesellschaft des Grafen von Pombroke, welche Eduard II, oder von der Truppe des Grafen von Nottingham, die den Dr. Faustus spielte (wie die Titelblätter der erhaltenen Quartausgaben besagen).

Vergleichen wir nun die beiden historischen Dramen Marlowe's und zwar — da die Massacre at Paris doch immerhin der Verstümmelung verdächtig ist, — vorzugsweise seinen Eduard II mit dem First Part und der True Tragedie, so wird, glaube ich, jeder Unbefangene d. h. Jeder, der ohne alle Rücksicht auf anderweitige Umstände, Fragen und Beziehungen die Stücke an und für sich in's Auge faßt, finden, daß in ihnen ein andrer Geist weht. So wie sie uns vorliegen, haben sie zwar ebenfalls etwas Trockenes, Skizzenhaftes; man erkennt, — selbst abgesehen von der Verderbniß des Textes, — daß der Dichter es noch nicht verstand, den historischen Stoff zu vollem Leben zu erwärmen, die Ueberlieferung überall angemessen zu ergänzen, die geschichtlichen Gestalten mit den feineren Zügen einer prägnanten Individualität auszustatten. Aber mit Marlowe's Eduard II

oder gar mit der Massacre at Paris verglichen, zeichnen sich beide Dramen durch Fülle, Lebenswärme und historischen Sinn entschieden aus. Wie lächerlich und unnatürlich ist es z. B., daß in der Massacre (Dyce, II, 315) Petrus Ramus im Augenblick des Todes von seinem gelehrten Streite mit Schecius, dem obscuren Professor von Tübingen, über Aristoteles' Organon dem Herzog von Guise erzählt und sich rühmt, die Grundschrift der Logik in eine bessere Form gebracht zu haben! Wie roh und widerwärtig die Scene zwischen Heinrich III und seiner Mutter! — In Eduard II, obwohl das ganze Stück, das tragische Pathos wie die Action und ihr Verlauf, an der maaßlosen Liebe des Königs für Gaveston hängt, erfahren wir doch nirgend den Grund, nirgend die Motive dieser Leidenschaft; wir vermögen kaum zu errathen, was der König in Gaveston's Persönlichkeit so liebenswürdig findet, was ihn so unauflöslich an diesen rohen, geist- und herzlosen Gesellen fesselt. Insofern schwebt die ganze Entwickelung der dramatischen Handlung in der Luft. Wie völlig unmotivirt ferner erscheint das Gebahren dieser aufrührerischen Barone, die erst den König zwingen, den verhaßten Günstling zu verbannen, dann von der Königin und Mortimer sich bereden lassen, in seine Rückberufung zu willigen, und dem König Treue und Gehorsam schwören, aber noch ehe Gaveston zurückgekehrt ist, ohne allen Anlaß den König tödtlich beleidigen, und beim ersten Anblick Gaveston's den Streit wieder beginnen, — diesen ermüdenden Streit, der fortwährend nur in gegenseitigen Schmähungen, Drohungen und Rodomontaden geführt wird! Das Benehmen des Königs, sein Trotzen auf seine königliche Gewalt, von der er doch im nächsten Augenblick anerkennt, daß sie den Baronen gegenüber völlig machtlos ist, die Art, wie er ohne ersichtlichen Grund die Königin schmäht und unmittelbar nachher auf einen Wink Gaveston's sie wieder

um Verzeihung bittet, ist so kindisch, daß es einer besondern psychologischen Begründung bedürfte, um es von einem Manne, geschweige denn von einem Könige begreiflich zu finden. Eben so schwankend, charakterlos, unverständig und unverständlich zeigt sich Kent, der Bruder des Königs, der anfänglich für ihn Partei nimmt, dann plötzlich ohne allen Grund mit den aufständischen Lords sich verbindet, mit ihnen gefangen wird, nach Frankreich entkommt und, zurückgekehrt, mit der Königin den eignen Bruder bekriegt, aber wiederum ohne allen Grund andren Sinnes wird, den besiegten König bejammert und seine Gegner verflucht. Wie nüchtern, dürftig und wirkungslos ferner erscheint die Unterredung des Erzbischofs von Canterbury mit den empörten Baronen, — eine Scene, die, für den Verlauf der Action von entscheidender Bedeutung, so wenig sich heraushebt, daß sie den Eindruck eines flüchtigen Nebenauftritts hinterläßt! Wie unvorbereitet und unwahrscheinlich das plötzliche Hinzutreten der Königin, die, um ihrem Gram nachzuhängen, „in den Wald" gehen will, aber, wie es scheint, sich verirrt und unter die mit dem Erzbischof verhandelnden Barone geräth! Wie nichtssagend, unschicklich und ungeschickt die nächste Scene, in welcher Gaveston an der Seite Kent's erscheint, aber nur um folgende fünf Zeilen zu sprechen:

Edmund, the mighty prince of Lancaster,
That hath more earldoms than an ass can bear,
And both the Mortimers, two goodly men,
With Guy of Warwick, that redoubted knight,
Are gone toward Lambeth: there let them remain —

worauf beide die Bühne wieder verlassen! Wie unedel und selbst eines Gaveston unwürdig sind dessen letzte Worte, mit denen er die Ankündigung seines Todesurtheils beantwortet:

I thank you all, my Lords! then I perceive,
That heading is one and hanging is the other,
And death is all.

Das ist die Antwort eines Banditen oder Straßenräubers, nicht aber eines wenn auch noch so unwürdigen Günstlings eines Königs.

Solche Verstöße gegen die Schicklichkeit, gegen die scenische Vertheilung des Stoffs, gegen die psychologische Wahrheit der Charaktere und die Motivirung der Action finden sich, trotz vieler und großer Mängel im Einzelnen (namentlich der Diction), nirgend in den beiden Dramen, um deren Autorschaft es sich handelt. Im Gegentheil, wir begegnen hier nicht nur einer größeren Mannichfaltigkeit verschiedenartiger Charaktere als in irgend einem Marlowe'schen Stücke, sondern diese Charaktere, wenn auch nur skizzenhaft gezeichnet und im Ausdruck ihrer Gefühle und Gedanken (infolge der Verderbniß des Textes) oft unklar und unbehülflich, sind doch wohl angelegt, naturgemäß concipirt, sprechen und handeln durchweg in Uebereinstimmung mit sich selbst wie mit den Verhältnissen und Umständen, in denen sie sich befinden, und entfalten im Fortschritt der Action immer bestimmter ihr eigenthümliches Wesen. Auf der gegebenen historischen Basis entwickelt sich die Handlung mit jener inneren, die geschichtliche Wahrheit charakterisirenden Nothwendigkeit aus den Charakteren, den Interessen, Motiven und Zwecken, den Affecten und Leidenschaften der handelnden Personen. Die Anordnung und Reihenfolge der Scenen ist so übersichtlich, daß wir trotz des Reichthums der Begebenheiten den Faden nie verlieren. Sinn und Bedeutung des dargestellten Abschnitts der Geschichte ist zwar noch nicht klar und tief genug erfaßt; das Ganze aber verräth doch ein einsichtigeres Verständniß des historischen Stoffs und der ihn formenden Mächte, als Marlowe's Dramen aufweisen. Kurz Charakteristik wie Composition übertrifft entschieden die Marlowe'schen Leistungen im Gebiete des historischen Dramas.

Gleichwohl müßte Marlowe, wenn er der Verfasser der beiden Stücke wäre, an ihnen gleichzeitig mit der Massacre und Eduard II gearbeitet haben. Denn R. Greene schrieb sein Groatsworth of Wit etc., in welchem er einen Vers aus der True Tragedie citirt, vor dem 3ten September 1592, an welchem Tage er starb. Um die Mitte dieses Jahres muß also die True Tragedie bereits auf der Bühne gewesen seyn, wahrscheinlich schon früher, da Greene doch nur auf ein oft aufgeführtes allgemein bekanntes Stück anspielen konnte, wenn sein Hieb eine Wirkung haben sollte. Da die True Tragedie nur die Fortsetzung des First Part of the Contention ist, so ist letzterer ohne Zweifel vor der True Tragedie entstanden, und kann mithin nicht wohl später als 1591 geschrieben seyn, — also (wenn meine Hypothese angenommen wird) vermuthlich bald nachdem Marlowe's Massacre die Bühne betreten hatte (nach Collier's Ansicht zwei Jahr vor dem Erscheinen jener), jedenfalls nur durch einen geringen Zwischenraum von der Abfassung seiner Massacre wie seines Eduard II getrennt. Daß derselbe Dichter in derselben Zeit seines Lebens in demselben Gebiete der dramatischen Kunst so verschiedene Productionen und zwar die besseren früher als die schlechteren geliefert haben sollte, wäre jedenfalls eine in der Geschichte der Literatur höchst auffallende Erscheinung.

Die Hauptsache indessen ist, daß in dem First Part und noch mehr in der True Tragedie Scenen sich finden, von denen jeder Urtheilsfähige, wenn er nur unbefangen ist, auf den ersten Blick erkennen muß, daß sie unmöglich von Marlowe herrühren können. Man nehme z. B. die Schilderung des Volksaufstandes, den Jack Cade auf Anstiften des Herzogs von York erregte. Marlowe hat in keinem seiner Stücke das Volk mitspielen lassen; wir finden überhaupt nirgend eine komische Scene bei ihm; er

besaß, wie es scheint, kein Talent für das Komische, oder in seinem Streben nach dem Großartigen, Pathetischen verachtete er es und hielt jede Beimischung desselben für eine bloße Störung des tragischen Effects. Die Scene ist daher m. E. so bedeutsam, so entscheidend für unsre Frage, daß ich sie hersetze, damit der Leser, dem vielleicht die beiden alten Stücke nicht zur Hand sind, sich selbst ein Urtheil bilden könne.

*Enter Jacke Cade, Dicke Butcher, Robin, Will, Tom, Harry and the rest, with long staves.*

*Cade.* Proclaime silence.

*All.* Silence.

*Cade.* I, John Cade so named for my valiancie —

*Dicke* [bei Seite]. Or rather for stealing of a Cade of Sprats.

*Cade.* My father was a Mortemer.

*Dicke* [bei Seite]. He was an honest man and a good Bricklayer.

*Cade.* My mother came of the Brases.

*Will* [bei Seite]. She was a Pedlers daughter indeed and sold many lases.

*Robin* [ebenso]. And now being not able to occupie her furd packe, she washes buckes up and down the country.

*Cade.* Therefore I am honourably borne.

*Harry* [bei Seite]. I, for the field is honourable; for he was borne Under the hedge; for his father had no house but the Cage.

*Cade.* I am able to endure much.

*George* [bei Seite]. That's true, I know he can endure any thing. For I have seen him whipt two market days togither.

*Cade.* I feare neither sword nor fire.

*Will* [bei Seite]. He need not feare the sword, for his coate is of proofe.

*Dicke.* But me thinks he should feare the fire being so often burnt in the hand for stealing of sheepe.

*Cade.* Therefore be brave, for your Captain is brave, and vowes reformation: you shall have seven half-penny loaves for a penny, and the three hoopt pot shall have ten hoopes, and it shall be felony to drinke small beere, and if I be king, as king I will be —

*All.* God save your maiestie.

*Cade.* I thanke you, good people, you shall all eate and drinke of my score, and go all in my liverie, and weele [we will] have no writing but the score and the Tally, and there shall be no lawes but such as come from my mouth.

*Dicke* [bei Seite]. We shall have sore lawes then, for he was thrust into the mouth the other day.

*George.* I, and stinking law too, for his breath stinks so, that one cannot abide it.

*Enter Will with the Clarke of Chattam.*

*Will.* Oh Captaine a pryze.

*Cade.* Who'se that, Will?

*Will.* The Clarke of Chattam, he can write and reade and caste account, I tooke him setting a boyes coppies, and he has a booke in his pocket with red letters.

*Cade.* Sonnes, hees a conjurer, bring him hither. Now Sir, what's your name?

*Clarke.* Emanuell, sir, and it shall please you.

*Dicke.* It will go hard with you, I can tell you, For they use to write that oth top of letters.

*Cade.* And what do you use to write your name? Or do you as auncient forefathers have done, Use the score and the Tally?

*Clarke.* Nay, true sir, I praise God I have been so well brought up, that I can write mine owne name.

*Cade.* Oh he's confest, go hang him with his penny-inkhorne about his necke.

*Exit one with the Clarke. Enter Tom.*

*Tome.* Captaine, Newes, newes, sir Humphrey Stafford and his brother are comming with the kings power, and mean to kill us all.

*Cade.* Let them come, hees but a knight is he?

*Tom.* No, no, hees but a knight.

*Cade.* Why then to equall him, ile make my selfe knight. Kneele down John Mortemer, Rise up Sir John Mortemer. Is there any more of them that be knights?

*Tom.* I, his brother.

*Cade.* *He knights Dicke Butcher.* Then kneele down Dicke Butcher, Rise up sir Dicke Butcher. Now sound up the drumme — U. s. w.

Diese und die übrigen Scenen, in denen Cade und seine Spießgesellen auftreten, haben eine so offenbare Verwandtschaft mit dem sarkastisch humoristischen Ton, in welchem Shakspeare das gemeine Volk zu schildern und es selbst sprechen zu lassen pflegt (z. B. im Julius Cäsar, Coriolan, Heinrich IV, Heinrich V), und finden so gar nicht ihres Gleichen in allen Marlowe'schen Stücken, daß sie, wenn nicht von Shakspeare, jedenfalls noch weniger von Marlowe geschrieben seyn können. Ebenso Shakspeare'sch und daher ebenso wenig Marlowe'sch ist die Ab-

schiedsscene der Königin von Suffolk, die Schilderung des Todes des Cardinals Winchester, die Selbstgespräche Heinrich's VI, und namentlich die Ermordung Heinrich's mit dem berühmten Monologe (I am myself alone etc.) des nachmaligen Richard's III.

Wenn sonach eine unbefangene Kritik die beiden Stücke unmöglich für Marlowe's und noch weniger für Greene's oder Peele's und Lodge's Werk erachten kann, warum denn sollen sie nicht von Shakspeare herrühren können?

Malone war nur consequent, wenn er, der Shakspeare's Antheil an dem First Part und der True Tragedie schlechthin leugnete, ihm auch die drei Theile Heinrich's VI absprach. Hören wir für dieß Urtheil seine Gründe, die im Wesentlichen noch immer von den englischen Kritikern, welche mit ihm die Stücke verwerfen, wiederholt werden. Zuvörderst sollen sie in jeder Hinsicht zu schlecht, Shakspeare's unwürdig seyn. Ich meinerseits bestreite das mit voller Ueberzeugung, und erwarte den Beweis, den weder Malone noch irgend ein andrer Kritiker bis jetzt geführt hat. Es ist wahr, verglichen mit Schakspeare's späteren Meisterwerken, mit Richard II, Heinrich IV rc., aber nur im Vergleich mit ihnen, erscheinen die Stücke noch so unvollkommen und leiden an so erheblichen Mängeln, daß sie stark in den Hintergrund zurückweichen. Ich habe die bedeutenderen Fehler bereits (Bd. II, S. 495 ff.) nachgewiesen. Die Charaktere sind noch zu skizzenhaft gezeichnet, die Figuren treten noch nicht voll und rund genug heraus, Sinn und Bedeutung der geschichtlichen Thatsachen ist noch nicht klar genug erfaßt und dargelegt; der Dichter verstand es noch nicht, den historischen Stoff zu vollem Leben zu erwärmen; die Composition erscheint daher noch hart und steif, mehr mechanisch zusammengesetzt, als organisch gegliedert, die Handlung nicht klar und gründlich genug motivirt; der Dialog läuft noch häufig auf jenes (den Italie-

nern nachgeahmte) Antithesen- und Pointen-Spiel hinaus, in welchem Vers um Vers, Zeile um Zeile sich antworten und das zuweilen (z. B. in der Scene zwischen K. Eduard und Lady Grey, im 3ten Theil, A. III, Sc. 2) bis zum Ueberdruß ausgesponnen erscheint. Aber alle diese Mängel beweisen nicht, was man aus ihnen folgert. Denn es ist falsch, diese Dramen mit Shakspeare's späteren Meisterwerken zu vergleichen. Als die ersten Versuche eines jungen Dichters in dem so schwierigen Gebiete des historischen Dramas verrathen sie ein so eminentes Talent und überragen alle Dramatisirungen historischer Stoffe vor ihnen so weit, daß ihnen nichts Ebenbürtiges an die Seite gestellt werden kann: bis jetzt wenigstens hat man noch nichts der Art aufzuweisen vermocht. — Malone vermißt ferner die s. g. Shakspearian passages, d. h. jene einzelnen Glanz- und Lichtstellen, in denen der Genius Shakspeare's sozusagen aufflammt und seine Kraft in zuckenden Blitzen entladet. Ich habe auf einige solche Stellen (z. B. das bekannte tiefsinnige Schlagwort I am myself alone) hingewiesen. Im Ganzen indeß finden sie sich allerdings seltener als in den späteren Werken Shakspeare's. Allein dieß erklärt sich einigermaßen schon daraus, daß die Stücke einen Abschnitt der Geschichte bearbeiten, der gänzlich arm an großen gehaltvollen Charakteren wie an ethischen Motiven und bedeutenden Zielpunkten wenig Gelegenheit bot zu einem höheren Gedankenfluge. Namentlich aber übersieht der Einwand wiederum, daß sie erste Jugendwerke sind, und daß auch der Genius nicht rein aus sich selbst strahlt und funkelt, sondern, wie der ärmste Geist, der Entwickelung, der Schule und Bildung bedarf. Shakspeare mußte diese Bildung erst in London sich erwerben und doch zugleich um des Lebens Nothdurft willen sein Talent in eignen Arbeiten so gut wie möglich zu verwerthen suchen: er war nicht so glücklich, mit

einer reichen geistigen Vorbildung auf gesicherter Lebensgrundlage in die künstlerische Laufbahn einzutreten, wie Goethe, — und doch wird man in Goethe's „Mitschuldigen" und der „Laune des Verliebten" ebenso wenig von jenen Blitzfunken des Genies, wie sie in seinen späteren Werken reichlich eingestreut sind, zu entdecken vermögen. — Je geringer die Shakspearian passages, desto zahlreicher sollen nach Malone die Abweichungen von der historischen Wahrheit seyn, so zahlreich und bedeutend, wie sie Shakspeare sonst nicht sich erlaube. Insbesondere urgirt Malone jene Widersprüche, deren ich beiläufig schon gedacht habe, zwischen dem ersten Theile Heinrich's VI und den beiden folgenden und zwischen dem letzten Theile und Richard III. Allein abgesehen davon, daß, wie Malone selbst anderweitig nachweist (Reed's Shakspeare, T. XIV, p. 224 f. 236 f.), bei Shakspeare ähnliche Differenzen und Abweichungen in allen übrigen Stücken vorkommen, so treffen die gerügten Widersprüche, wie schon bemerkt, so unbedeutende Nebenumstände, daß sie der Dichter — der für ein empfängliches Auditorium und nicht für kritische Leser schrieb — nicht zu beachten brauchte; auch erklären sie sich einigermaßen daraus, daß der erste Theil Heinrich's VI wahrscheinlich erst später zu den beiden andern hinzugedichtet ward, und alle drei Theile ihrer Entstehung nach von Richard III wahrscheinlich durch einen längeren Zwischenraum getrennt sind als man meist annimmt. Gleichwohl ist es wiederum richtig, daß in Heinrich VI zahlreichere Abweichungen von den geschichtlichen Quellen, die Shakspeare benutzte, sich finden als in seinen späteren historischen Dramen. Aber abgesehen davon, daß ihm — wie ich (Bd. II, S. 522 ff.) nachgewiesen habe — Malone und seine Nachfolger bis auf Courtenay und Gervinus Verstöße und Abirrungen aufgebürdet haben, die er nicht begangen, forderte hier der historische Stoff selber unumgänglich eine freiere Be-

handlung, wenn er in die Form des Dramas gefaßt werden sollte. Und wenn Shakspeare hier und da im Gebrauch dieser Freiheit weiter gegangen seyn sollte, als jene Forderung reicht und das Gesetz der historischen Dichtung gestattet, — was indeß noch keineswegs ausgemacht ist, — so war es eben wiederum sein Mangel an Uebung, an geistiger und künstlerischer Durchbildung, kurz seine jugendliche Unreife, die ihn hinderte, den überlieferten Stoff so weit geistig zu durchdringen und künstlerisch zu bewältigen, daß er sich ohne bedeutendere Aenderungen den Gesetzen der dramatischen Form gefügt hätte. —

So bleibt von allen Gründen Malone's nur noch die Sprache und die Versbildung übrig. Und in diesem Punkte hat Malone insofern vollkommen Recht, als die Diction in Heinrich VI in der That obsoleter, der Rhythmus der Verse prosaischer, die Reime seltener sind, und — füge ich hinzu — die Sprache überhaupt ein trockeneres, farbloseres, unpoetischeres Gepräge zeigt, als selbst in denjenigen oben angeführten Stücken, die anerkannt zu den ältesten Werken Shakspeare's gehören; oder wie Dyce (in seiner Chronologie der Shakspeare'schen Dramen) allgemeiner sich ausdrückt: die Stücke sind in the manner of an older school geschrieben. Allein diese Thatsache, weit entfernt die Unächtheit derselben zu beweisen, spricht vielmehr nur für ihre Aechtheit. Ich habe oben dargethan, daß der First Part of the Contention spätestens 1591 auf die Bühne gekommen und die True Tragedie, die 1592 bereits ein allgemein bekanntes Stück war, ihm unmittelbar gefolgt seyn muß. Folglich muß, in welches Verhältniß man auch die beiden Stücke zum zweiten und dritten Theil Heinrich's VI setzen möge, auch die Trilogie, die dessen Namen trägt, zu den ältesten Arbeiten Shakspeare's gerechnet werden; und die oben hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten der Sprache beweisen nur, daß sie wahrscheinlich

noch früher als 1591 entstanden sind. Jedenfalls — das ist unbestritten und unbestreitbar — waren sie, wenn sie von ihm herrühren, seine ersten Versuche im Gebiete des historischen Dramas. Nun wäre es doch, denke ich, weit mehr zu verwundern und gäbe weit mehr Anlaß zu Zweifeln, wenn der junge Shakspeare, der, wie gesagt, in London erst die ihm versagte Schulbildung nachzuholen und seine künstlerische Lehrzeit durchzumachen hatte, in seinen Erstlingswerken sich nicht an die besten und beliebtesten Muster seiner Zeit angeschlossen, nicht in der Manier der „älteren Schule", die er vorfand, geschrieben hätte. Jeder Kenner würde ein Gemälde, das, angeblich von Rafael herrührend, aber um 1500 bereits entstanden und doch nichts von Perugino's Manier, sondern die Merkmale des ausgebildet-Rafaelischen Styls zeigte, ohne Weiteres für unächt erklären. Wie Perugino das Vorbild Rafael's, so waren Marlowe und Greene, um 1590 die beliebtesten Theaterdichter, ohne Zweifel diejenigen Meister, an denen der junge Shakspeare sich bildete. In der That zeigt Titus Andronicus, mit dem unsre Dramen nicht nur in Geist und Charakter, sondern auch in Sprache und Versbau unverkennbare Aehnlichkeit haben, mehr noch als sie eine innere Verwandtschaft mit Marlowe's Styl. Und wenn diese Verwandtschaft mit der „älteren Schule" bei ihnen in stärkeren Zügen hervortritt als in jenen übrigen Stücken, die neben Titus Andronicus allgemein für Jugendarbeiten Shakspeare's gelten, so erklärt sich dieß einfach daraus, daß alle übrigen oben angeführten Stücke Lustspiele waren, für welche Shakspeare keine so anerkannten und nachahmenswerthen Muster vorfand wie an Marlowe für die Tragödie und Historie. Vielleicht auch mochte der junge Shakspeare meinen, daß die geschichtliche Treue — die er von Anfang an mehr respectirte als seine Vorgänger — es fordere, sich im historischen Drama von

der Sprache der geschichtlichen Quellen nicht zu weit zu entfernen und den poetischen Schmuck, den Schwung und das Pathos der Diction zu mäßigen, — ihr also ein alterthümlicheres, trockneres Colorit zu geben. Andrerseits mochte der Umstand, daß die Stücke so unmittelbar an die ältere Schule sich anschließen und daher zum Theil auch deren Mängel an sich tragen, dazu mitwirken, ihnen ihr alterthümliches Gepräge auch zu erhalten. Nachdem Shakspeare zu den beiden letzten Theilen Heinrich's VI, die er — wie aus dem Erscheinen des First Part und der True Tragedie sich entnehmen läßt — wahrscheinlich zuerst verfaßte, den ersten Theil hinzugefügt hatte, mochten diese Dramen, tief in den Schatten gestellt durch Richard III, Richard II, Heinrich IV &c., auf der Bühne nicht mehr ihre Zugkraft üben, obwohl sie, ursprünglich Lieblingsstücke des Volks, im ersten Jahrzehnt ohne Zweifel noch oft gegeben wurden. Shakspeare mochte daher weder von außen noch in sich selber Veranlassung finden zu jenen „Adicyons“ und Ueberarbeitungen, wie sie beim Neu-einstudiren eines Stücks damals gebräuchlich waren und wie er sie ohne Zweifel der Mehrzahl seiner Werke aus den ersten Stadien seiner dichterischen Laufbahn angedeihen ließ, wie sie hier aber, ohne einen völligen Neubau, schwer anzubringen waren. Darum, vermuthe ich, giebt es auch keine Quartausgaben von den drei Theilen Heinrich's VI und hat keine gegeben, da sie auch in den Verlags-Registern (der Stationers Hall) sich nicht eingetragen finden. Auf Shakspeare's eigner Bühne ruhten sie später wahrscheinlich gänzlich, während der zweite und dritte Theil, die in der Gestalt des First Part und der True Tragedie in den Besitz der Truppe des Grafen Pembroke gelangt waren, auf dieser tiefer stehenden Bühne noch vielfach aufgeführt werden und bei deren Publicum noch immer Anklang finden mochten. —

Der zuletzt erwähnte Umstand führt uns zur Erwägung der äußern Gründe für den Shakspeare'schen Ursprung unsrer Dramen. Was die drei Theile Heinrich's VI betrifft, so sind sie äußerlich so gut und fest beglaubigt wie irgend ein andres Drama, das den Namen Shakspeare's trägt. Heminge und Condell haben sie unbedenklich und unbedingt in ihre Ausgabe der Shakspeare'schen Werke (die bekannte Folio von 1623) aufgenommen, wiewohl sie doch leicht in einer Note ihre Zweifel äußern oder bemerken konnten, daß sie nur von Shakspeare umgearbeitet worden. Heminge und Condell waren die Freunde und Genossen Shakspeare's, für die er noch in seinem Testamente kleine Summen aussetzte zum Ankauf von Ringen für sie; sie hatten Jahrzehnte lang mit ihm, ohne Zweifel auch in seinen eignen Stücken auf derselben Bühne gespielt; sie konnten und mußten also von seinen Arbeiten genaue, authentische Kunde haben. Sie verfuhren auch offenbar keineswegs leichtsinnig oder unbedacht bei der Sammlung des Materials für ihre Ausgabe. Denn sie nahmen nicht nur keines jener Stücke auf, denen es klar an der Stirn geschrieben steht, daß Shakspeare keinen Theil an ihnen hatte, — obwohl einige von ihnen, wie wir sehen werden, noch bei seinen Lebzeiten mit seinem vollen Namen auf dem Titel im Druck erschienen waren, — sondern sie ließen auch Dramen weg, welche starken Anspruch auf Shakspeare's Urheberschaft haben und ebenfalls schon bei seinen Lebzeiten ihm öffentlich beigelegt wurden, vielleicht weil sie doch über den Ursprung derselben zweifelhaft waren, vielleicht weil sie dieselben, wie Troilus und Cressida, nur vergessen hatten. Dazu kommt, daß Shakspeare selbst für seine drei Theile Heinrich's VI Zeugniß ablegt. Im Epilog zu Heinrich V sagt er:

Henry the Sixth, in infant bands crown'd King
Of France and England, did this king succeed;

Whose state so many had the managing,
That they lost France and made his England bleed:
Which oft our stage hath shown; and, for their sake
In your fair mind let this acceptance take.

Der Plural their beweist zugleich, daß es mehrere Stücke gewesen, in denen die Regierung Heinrich's VI dem Publicum vorgeführt worden war. Nicht also nur den ersten Theil, — den ihm Collier lassen will, — sondern alle drei Theile Heinrich's VI erklärt hier Shakspeare für sein Eigenthum. Denn es wäre doch mehr als sonderbar, wenn er eine günstige Aufnahme für seine Dichtung in Anspruch nehmen wollte, weil früher das Werk eines Andern dem Publicum gefallen habe, oder was dasselbe ist, wenn er auf Dramen verwiesen hätte, die nur zu einem sehr geringen Theil sein Werk gewesen. Gesetzt aber auch, man wollte annehmen, Shakspeare spreche hier nicht in seinem, sondern im Namen der ganzen Bühne und Schauspielergesellschaft, so wäre es doch eben so seltsam, wenn auf Stücke, die ursprünglich einer andern Truppe angehört hätten, Bezug genommen würde, um ein neues Stück der Shakspeare'schen Truppe dem Wohlwollen des Publicums zu empfehlen.*)

Sonach aber ergiebt sich m. E., daß auch derjenige Um-

---

*) Gegenüber diesen Zeugnissen kann dem Umstande, daß Meres in der oft citirten Stelle seines Palladis Tamia Heinrich VI nicht erwähnt, m. E. kein Gewicht beigelegt werden. Meres wollte nur die nach seinem Urtheil ausgezeichnetsten Dramen Shakspeare's beispielsweise anführen; vielleicht also hielt er die 3 Theile Heinrich's VI nicht für so vorzüglich, um neben Richard III, Richard II, Heinrich IV paradiren zu dürfen; vielleicht erinnerte er sich ihrer bloß nicht, weil sie um die Zeit, in der er schrieb, gerade nicht gespielt worden waren; vielleicht — und das ist mir das Wahrscheinlichste — ist der Name Heinrich's VI nur infolge der bekannten Nachlässigkeit, mit der damals gedruckt wurde, aus der Liste der von ihm genannten Dramen ausgefallen.

stand, den man vornehmlich gegen Shakspeare's Autorschaft des First Part und der True Tragedie geltend gemacht hat, im Grunde **für** dieselbe zeugt. Auf dem Titelblatt der alten Quartausgaben der True Tragedie ist die Bemerkung beigefügt, „as it was sundry times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his servants.“ Da beide Stücke so eng zusammenhängen, so wurde wahrscheinlich nicht nur die True Tragedie, sondern auch der First Part von der Truppe des Grafen Pembroke gegeben, obwohl auf den vom First Part vorhandenen Drucken die Gesellschaft, von der er gespielt worden, nicht genannt ist. Nimmt man nun an, daß beide Dramen von Marlowe oder einem andern Dichter herrühren, so folgt unweigerlich, daß Shakspeare sich dieser fremden Stücke irgend wie bemächtigt haben mußte, um sie in den zweiten und dritten Theil seines Heinrich's VI umzuarbeiten und im Globus oder Blackfriars zur Aufführung zu bringen. Unter den damaligen Verhältnissen, da jedes von einer Theatergesellschaft angenommene Stück in das Eigenthum derselben überging, war es meist nur durch eine Art von Diebstahl möglich in den Besitz eines einer andern Bühne angehörigen Dramas zu gelangen, besonders wenn dasselbe Beifall fand und „zog.“ Und zu einer solchen Verletzung des Eigenthums sollte Shakspeare auch nur die Hand geboten haben? ja er sollte sogar so weit gegangen seyn, daß er die gestohlenen Stücke nur mit Zusätzen versehen und sie nachher, andeutungsweise wenigstens, für seine eigne Arbeit erklärt hätte?! Nach Allem, was wir von Shakspeare's Charakter wissen, wäre eine solche Hypothese eine Beleidigung des großen Dichters. Es ist, so viel mir erinnerlich, überhaupt kein Beispiel bekannt, daß die **Shakspeare'sche** Schauspielergesellschaft, die Truppe des Lord Chamberlain, die später König Jakob in seine Dienste nahm und die unter ihren zahlreichen Ri-

valen offenbar eine hervorragende Stellung behauptete, jemals eines solchen Raubes sich schuldig gemacht habe. Wohl aber wissen wir, daß eine Anzahl Shakspeare'scher Dramen auch auf andern Bühnen aufgeführt worden. Denn es steht urkundlich fest, daß Alleyn, der ausgezeichnetste Schauspieler der Truppe des Lord Admirals, den Lear, Pericles, Heinrich VIII, Romeo und Othello gegeben hat. Die Gesellschaft des Lord Admirals stand längere Zeit unter der Leitung Henslowe's, des oft erwähnten Theaterunternehmers, und spielte (nach dessen Tagebuche S. 35) 1594 mit der Truppe des Lord Chamberlain's zusammen auf dem Theater von Newington Butts. Mit demselben Henslowe stand aber auch die Truppe des Grafen von Pembroke in Verbindung; wenigstens bemerkt er unter dem 23ten October 1597 (S. 103), daß er für die Leute des Lord Admirals und des Grafen Pembroke das Manuscript eines neuen Stücks gekauft und mit 40 Schilling bezahlt habe. Warum also sollte nicht auch der First Part und die True Tragedie, mit Recht oder Unrecht, in den Besitz der Truppe des Grafen Pembroke gekommen seyn? Die Möglichkeit des rechtmäßigen Erwerbs bleibt ja immer offen; wahrscheinlicher indeß ist der unrechtmäßige Erwerb; dafür spricht wenigstens der Zustand, in welchem beide Stücke uns überliefert sind und von dem sogleich die Rede seyn soll. Zuvor habe ich noch einem Einwurfe zu begegnen, der zugleich ein Vorwurf für Shakspeare ist und den Ausgangspunkt der ganzen Controverse bildet.

R. Greene nämlich beschuldigt in der bekannten Stelle seines Groatsworth of Wit den jungen Shakspeare, daß er sich „mit fremden Federn geschmückt habe.“ Diese Behauptung, meint man, könne doch nicht ganz ohne Grund gewesen seyn, und da Greene bei derselben Gelegenheit jenen Vers aus der True Tragedie oder dem dritten Theil Heinrich's VI citire, so

weise er offenbar auf diese Stücke hin und bezeichne sie als das corpus delicti, um das es sich handle. — Ich vermag meinerseits zwar nicht einzusehen, warum die Beschuldigung Greene's möglicher Weise nicht doch jedes haltbaren Grundes ermangelt haben könnte. Chettle wenigstens, der Herausgeber des Greene'schen Pamphlets, erklärt in der von mir (Thl. I, S. 239) bereits angeführten Stelle seines Kind-Harts Dreame, daß es ihm leid thue, den Ausfall gegen Shakspeare in Greene's Schrift nicht gestrichen zu haben, indem er seitdem nicht nur selber von Shakspeare's ehrenwerthem Benehmen und ausgezeichneten Fähigkeiten sich überzeugt habe, sondern auch verschiedene achtbare Männer ihm dessen Rechtschaffenheit und Ehrenhaftigkeit bezeugt hätten. Chettle also hatte offenbar die Ueberzeugung gewonnen, daß die Behauptung Greene's unwahr oder doch unbewiesen, oder stark übertrieben sey. Indeß, Greene möge immerhin einigen Grund zu seiner Anklage gehabt haben, so folgt doch aus seinen Worten m. E. das gerade Gegentheil von Dem, was man in Betreff der uns beschäftigenden Frage aus ihnen gefolgert hat. Nachdem er seinen Genossen (Marlowe, Lodge rc.) zu Gemüthe geführt hat, daß sie von allen Denen, die jetzt sie bewunderten, ebenso verlassen werden könnten, wie er selbst, sagt er wörtlich: „Yes, trust them not; for there is an upstart crow, b e a u t i f i e d  w i t h  o u r  f e a t h e r s, that, with his „T i g r e ' s  h e a r t  w r a p t  i n  a  p l a y e r s  h y d e", supposes he is as well able to bombast out a blanke-verse as the best of you, and being an absolute Johannes-fac-totum, is in his owne conceit the only Shake-scene in a country." Inhalt und Form dieser Worte beweisen zunächst, daß sie aus einer gehässigen, von Neid und Mißgunst getrübten Stimmung entsprungen und mithin keineswegs volles Vertrauen verdienen. Sie beweisen ferner, wie ich schon bemerkte, daß Shakspeare, obwohl noch

jung (an upstart crow), damals bereits in hohem Ansehen als dramatischer Dichter gestanden und in allen Gebieten des Dramas (als an absolute Johannes-fac-totum) sich hervorgethan, also auch bereits historische Stücke geschrieben haben mußte. Welches waren diese Stücke? Greene bezeichnet sie uns so deutlich, daß kein Zweifel darüber seyn kann. Denn die Worte „with his Tigre's heart wrapt in a player's hide“ sind aus der True Tragedie entlehnt und lauten dort (im Munde des gefangenen, von der Königin Margaretha grausam verspotteten und gepeinigten Herzogs von York): „Oh Tyger's hart wrapt in a woman's hide“. Und dieser Vers steht nicht etwa nur in der True Tragedie, sondern findet sich an derselben Stelle auch im dritten Theil Heinrich's VI. Das Citat ist sehr gut gewählt. Es beweist in der That, daß Shakspeare wohl befähigt war to bombast out a blanke-verse so gut wie Marlowe, Peele und Lodge. Denn nicht nur der Vers selber, sondern die ganze Rede York's zeigt noch deutlich die Spuren jener schwülstig-pathetischen Ausdrucksweise, welche die Schule Marlowe's charakterisirt und welcher der junge Shakspeare, wenn auch in gemäßigter Form und nur stellenweise, folgte. Dagegen verliert das Citat nicht nur alle Pointe, sondern allen Sinn, wenn es nicht aus einem Shakspeare'schen, sondern aus einem Stücke Marlowe's oder gar Greene's selber entnommen wäre. Dennoch soll jener Vers gerade beweisen, daß die True Tragedie nicht von Shakspeare herrühre. Eine solche Verkehrtheit, wenn sie nicht auf den ersten Blick einleuchtet, läßt sich nicht widerlegen. Ich mache daher nur noch darauf aufmerksam, daß Greene, der gegen Shakspeare offenbar nicht eben freundlich gesinnt war, sicherlich noch ganz anders aufgetreten seyn würde, wenn er ihm hätte vorwerfen können, daß er ganze Stücke, die ursprünglich von ihm selbst oder einem seiner Freunde ausge-

3*

gangen, sich angeeignet habe, — ein Raub, den Shakspeare in der That begangen hätte, wenn er den First Part und die True Tragedie in der oben nachgewiesenen Art zum zweiten und dritten Theil seines Heinrich VI verwendet hätte. Die Worte beautified with our feathers, möge der Vorwurf begründet oder unbegründet seyn, können mithin nur bedeuten, — was ohnehin ihr natürlicher Sinn ist, — daß Shakspeare einzelne Schlagwörter, Phrasen, Gleichnisse, vielleicht auch einmal eine einzelne Zeile aus Greene's oder Marlowe's Stücken geborgt habe. (Hat er doch viel später noch, auf der Höhe seines dichterischen Ruhms, es nicht verschmäht, einen Gesang der Hexen aus Middleton's Drama The Witch in seinen Macbeth einzuflechten!). Und in der That weist Dyce (1, p. LXII) eine, zwar nur geringe, Anzahl von Versen im First Part und der True Tragedie nach, welche mehr oder minder Aehnlichkeit haben mit Stellen in Marlowe's Eduard II, und daher von einem eigen- und eifersüchtigen Autor als gestohlenes Gut bezeichnet werden konnten. Freilich ist es, mir wenigstens, zweifelhaft, ob Eduard II nicht erst nach dem First Part und der True Tragedie erschienen und ob daher nicht vielmehr Marlowe des Federdiebstahls zu beschuldigen seyn dürfte. Indeß dem sey wie ihm wolle, immerhin haben wir an Greene's Zeugniß einen neuen Beweis, daß Shakspeare der Verfasser des First Part und der True Tragedie (wenn auch nicht in ihrer gegenwärtigen Gestalt) war.

Endlich sind noch ein Paar Umstände zu erwähnen, welche zwar nicht eben schwer in's Gewicht fallen, doch aber nicht ohne Bedeutung sind. Die beiden Stücke, um die es sich handelt, erschienen zuerst im Druck 1594 und 95 und wurden im Jahr 1600 neu aufgelegt. In allen diesen Ausgaben ist der Name des Verfassers nicht genannt. Marlowe war bereits 1593 gestorben; wäre er der Verfasser gewesen, so ist nicht einzusehen,

warum sein berühmter Name verschwiegen worden wäre, während er doch auf den alten Ausgaben seines Faustus, obwohl sie die von fremder Hand hinzugefügten „Adicyons“ enthalten, genannt ist. Shakspeare dagegen lebte bis 1616; er also konnte reclamiren gegen die Veröffentlichung eines Werks auf seinen Namen, in dessen Besitz der Herausgeber auf unrechtmäßigem Wege gelangt war und das der Druck nur verstümmelt und verdorben wiedergab. Diese Möglichkeit fiel nach seinem Tode hinweg; und, siehe da, im Jahre 1619 erschien in der That eine neue Ausgabe der beiden Stücke mit Shakspeare's vollem Namen auf dem Titel und vermehrt durch Zusätze aus dem zweiten und dritten Theil Heinrich's VI (vgl. Halliwell, a. a. O. S. XVI f.). Dieß neue Zeugniß wird endlich noch durch eine Notiz verstärkt, die in den Registern der Stationers Company sich findet. Hier ist unter dem 19ten April 1602 folgender Vermerk eingetragen: „Thom. Pavier: By assignment from Th. Millington [dem Verleger der Drucke von 1594—95 und 1600] salvo jure conjuscunque: the 1st and 2nd parts of Henry VI, II books“ (Halliwell S. VII). Es sind offenbar unsre beiden Dramen gemeint, von denen das erste ja stets als the first part of the contention etc. bezeichnet und die beide von demselben Th. Pavier, der sie hier von Th. Millington übernimmt, in der Ausgabe von 1619 unter dem Titel „The whole Contention betweene the two famous Houses of Lancaster and Yorke“ zusammengefaßt wurden. Daß sie in dem Vermerk als der erste und zweite Theil „of Henry VI“ bezeichnet sind, beruht wohl schwerlich auf einem bloßen „mistake“, wie Halliwell meint. Vielmehr waren ohne Zweifel die drei Shakspeare'schen Tragödien (nachdem der erste Theil hinzugefügt worden) unter ihren gegenwärtigen Titeln längst auf den Theatern einheimisch, und da Herrn Pavier wohlbekannt war, daß auch der First Part

und die True Tragedie ursprünglich von Shakspeare herrührten und jetzt den zweiten und dritten Theil seines Heinrich VI bildeten, so faßte er sich in dem Vermerke kürzer und bezeichnete sie ohne Rücksicht auf die darin liegende Unrichtigkeit als first and second parts of Henry VI. —

In welchem Verhältniß stehen nun aber die beiden Dramen, wenn sie doch ursprünglich Shakspeare's Arbeiten waren, zum zweiten und dritten Theil Heinrich's VI? — Al. Schmidt ist der Meinung, daß der First Part und die True Tragedie in den Millington'schen Ausgaben nichts andres als eben nur piratical editions der beiden letzten Theile Heinrich's VI sind, die den Shakspeare'schen Text in der verstümmelten und verdorbenen Form wiedergeben, wie ihn ein schlechter Stenograph aus dem Munde der Schauspieler niedergeschrieben haben mochte. „Es ist hier, bemerkt er, nicht von einer freien Nachbildung die Rede, welche durch neue Gruppirung, Vertiefung der Motive und erhöhten Ideengehalt das fremde Werk zum Eigenthum macht. Vielmehr ist die ganze Oekonomie und Scenirung der Millington'schen Stücke, die ganze Anlage und Ausführung der Charaktere dieselbe wie bei Shakspeare; ja auch die größere Hälfte der Verse stimmt wörtlich überein. Der Unterschied ist nur der, daß bei Millington bald eine Reihe von Versen oder Zeilen fehlt, bald der Ausdruck im Einzelnen abweicht; Lücken aber sowohl als Abweichungen sind mit wenigen Ausnahmen der Art, daß sie kaum von einem Halbgebildeten, geschweige denn von Dichtern wie Marlowe oder Greene herrühren konnten. Nur kritische Voreingenommenheit vermochte zu verkennen, daß wir es hier mit unrechtmäßigen, aus flüchtigen Nachschriften, verworrenen Erinnerungen und ungeschickten Ergänzungen zusammengestoppelten Ausgaben der Shakspeare'schen Stücke zu thun haben. Es wäre zwar auch ohne Stenographie nicht schwer ge-

wesen, durch Anstellung von zwei oder mehreren Nachschreibern oder durch Benutzung wiederholter Vorstellungen sich in den vollständigen Besitz von Dramen zu setzen, die nur als Bühnen-Manuscripte existirten. Aber Millington scheint diese Mühe und Mehrausgabe gescheut zu haben. Er bediente sich wohl nur Eines Nachschreibers, dem er den Auftrag gab, sein Augenmerk hauptsächlich auf die dialogische Gliederung der Stücke zu richten und zu dem Ende die Anfänge der Reden und aus ihrer Mitte einzelne Schlagwörter zu notiren. Ziemlich durchgängig finden wir darum Uebereinstimmung in den ersten Versen der Reden, und Abweichungen und Lücken in ihrem Verlauf; wo das Gespräch rasch wechselte und die Feder nicht folgen konnte, ist der Dialog am Auffallendsten verkürzt.*) Auf welche Weise die Redaction des Ganzen stattgefunden, läßt sich auch deutlich genug ersehen. Es kann kein Literat von Namen gewesen seyn, der Millington dabei zur Hand ging, sondern ein Ignorant, der nicht einmal des jambischen Rhythmus mächtig war, sondern meistentheils, wo er Ergänzungen einfügte, einfache Prosa in Verszeilen abtheilte; der kein Latein verstand und die lateinischen Citate Shakspeare's darum weglassen mußte; und der in der englischen Geschichte sich so unbewandert zeigte, daß er historische Fehler machte, wie sie unmöglich von Marlowe oder Greene, geschweige denn von Shakspeare selbst herrühren konnten.**) Wo

---

*) „Man vergl. die Simpcox-Scene (A. II, Sc. 2) und das erste Auftreten Cade's (IV, 2)".

**) „Im 2 Act 2 Sc. des First Part, wo die Erbansprüche York's erörtert werden, verwechselt Salisbury den Herzog von York mit Roger Mortimer und läßt jenen von Glendower gefangen halten und tödten. In derselben Scene wird Warwick's Wappen (ein an einen Pfahl geketteter Bär) verwandelt in „the bear environed with ten thousand ragged staves" (umringt von 10000 knotigen Pfählen!). Die Königin sagt zum

er es versucht, eine Lücke der Nachschrift aus dem Gedächtniß oder selbständig auszufüllen, thut er es im besten Fall mit den elendesten Gemeinplätzen, nicht selten mit offenbarem Nonsens.*) Versagen auch diese ihm ihren Dienst, so läßt er ohne Zusammenhang neben einander stehen, was kein Mensch mit gesunden Sinnen so zusammenstellen konnte.**) Die Ordnung der Scenen

---

scheidenden Suffolk, sie werde ihm eine „Iris" nachsenden, ihn ausfindig zu machen; Millington's Hauspoet macht daraus eine „Irländerin" (Irish)".

*) „Auf der Falkenjagd (A. II, Sc. 1) läßt Shakspeare den König Heinrich sagen: „Wie Gott doch wirkt in seinen Creaturen! Ja, Mensch und Vogel schwingen gern sich hoch." Es leuchtet ein, daß der erste dieser beiden Verse vom Dichter, er mochte Greene oder Shakspeare oder irgend wie sonst heißen, nur geschrieben seyn konnte, um eine allgemeine Betrachtung einzuleiten, wie sie der zweite enthält. Im First Part heißt es dafür: „Wie wunderbar sind Gottes Werke selbst in diesen einfältigen Creaturen seiner Hände! Oheim Gloster, wie hoch euer Falke flog. Und plötzlich stieß er auf das Rebhuhn herunter!" Dergleichen konnte nur ein stupider Plagiator zu Papiere bringen."

**) „Wir begnügen uns mit einem einzigen besonders lehrreichen Beispiel, in der Ueberzeugung, daß es vollständig ausreicht, das Urtheil des Lesers festzustellen. Wir bitten diesen in der 2ten Scene des 1ten Acts die erste Rede der Herzogin Gloster aufmerksam zu durchlesen, worin sie den Ehrgeiz des Herzogs aufzustacheln sucht. Im First Part hat dieselbe folgende Gestalt:

Warum senkt mein Gemahl das Haupt wie Korn,
Beschwert von Ceres' überreicher Last?
Was siehst du, Herzog Humphrey? König Heinrich's Krone?
Greife danach und wenn dein Arm zu kurz ist,
Meiner soll ihn verlängern. Bist du nicht ein Prinz,
Oheim des Königs und sein Protector?
Was kann dir da fehlen glücklich zu seyn?
(Why droope my lord like over-ripened corn,
Hanging the head at Cearies plenteous load?
What seest thou, Duke Humphrey? King Henry's crown?
Reach at it, and if thine arm be too short,
Mine shall lengthen it. Art not thou a prince,
Uncle to the king, and his protector?
Then what shouldst thou lack that might content thy mind?

ist bei ihm in der Regel richtig, und sie konnte ihm auch keine wesentlichen Schwierigkeiten machen; wo es aber einer besondern Aufmerksamkeit beim Auf- und Abtreten der Personen bedurfte, geht es nicht ohne wunderliche Verwirrung ab.*) Mit Einem Wort, der vorliegende literarische Betrug ist so plump, daß er nur diejenigen zu täuschen vermochte, welche in ihm eine Stütze für vorgefaßte Meinungen fanden" (Einleitung zu K. Heinrich VI, Thl. 2 der Shakspeare-Uebersetzung der Deutschen Shaksp. Gesellsch. Bd. III, S. 7 f.).

---

Daß der schlechteste Originaldichter so zusammenhangsloses Zeug nicht schreiben konnte, bedarf keines Beweises. Versetzen wir uns aber in's Shakspeare'sche Theater und sehen dem Nachschreiber über die Schulter, so haben wir in diesem einen Falle die ganze Entstehungsgeschichte der Millington'schen Dramen vor uns. Er bringt die beiden ersten Verse zu Papier; es wird ihm sauer, er muß seine volle Aufmerksamkeit darauf verwenden und überhört darum die nächstfolgenden Worte der Herzogin. Bis er fertig ist, hat diese vier Verse weiter gesprochen, die zwar zur Anknüpfung des Folgenden durchaus nothwendig sind, die er aber einfach wegläßt. Er setzt die Feder von Neuem an bei den Worten: „Was siehst du" u. s. w. Dabei gehen ihm abermals drei Verse verloren bis reach at it. Indem er nun das Bild: „Wenn dein Arm zu kurz ist, soll meiner ihn verlängern" notirt, überhört er unglücklicher Weise den Schluß der Rede. Da aber der Schluß bekanntlich an jeder Rede das Unentbehrlichste und Beste ist, macht er einen auf eigne Kosten und zwar der Art, daß er damit allem Vorhergehenden in's Gesicht schlägt, indem er den Apell an den Ehrgeiz des Herzogs in die Worte auslaufen läßt: „Ei was fehlt dir um glücklich zu seyn?" — Nun denke man sich die Sache einmal umgekehrt, so wie Malone und Dyce es wollen: Shakspeare damit beschäftigt, den Millington'schen Unsinn durch Einschaltungen in verständige und ächte Poesie zu verwandeln! Er hätte sich damit eine Aufgabe gestellt, wie sie mitunter an Schulen vorkommen, wo ganz auseinanderliegende Begriffe vorgelegt werden, die der Schüler durch eine Erzählung oder Betrachtung in Zusammenhang zu bringen hat. Solche Forderungen mag wohl hin und wieder ein Pädagoge an die Jugend stellen, aber kein vernünftiger Mensch stellt sie an sich selbst."

*) „Man vergl. die Anklage- und Ohrfeigenscene bei Shakspeare (I, 3) mit derselben Scene im First Part."

Es gereicht mir zu großer Genugthuung, daß ein so ausgezeichneter Shakspeare-Gelehrter wie A. Schmidt meiner Ansicht so rückhaltlos beipflichtet. Denn ich habe (schon in der 2ten Auflage dieses Buchs und ausführlicher in dem Artikel über „Kit Marlowe in seinem Verhältniß zu Shakspeare", Jahrb. d. D. Sh. Gesells. I, 80) die Meinung vertreten, daß dem Drucke der Millington'schen Ausgaben des First Part und der True Tragedie unmöglich die Handschrift ihres Verfassers noch das ursprüngliche Bühnenmanuscript zu Grunde gelegen haben könne, indem sich zahlreiche Stellen in ihnen finden, welche, vom Dichter offenbar in Blankversen geschrieben, wegen Verstümmelung derselben als Prosa gedruckt seyen, und umgekehrt Stellen, wie z. B. die oben angeführte Unterredung Cade's mit seinen Spießgesellen, die in Prosa verfaßt, in Versform gedruckt erscheinen, außerdem viele Zeilen, in denen irgend ein Wort ausgelassen und dadurch der Vers verdorben, andre, namentlich solche, wo mehrere Eigennamen hinter einander genannt werden, die völlig corrumpirt seyen. — Gleichwohl glaube ich nicht, daß der Text, auf welchen die Millington'schen Ausgaben sich basiren und welcher durch den Ab- oder Nachschreiber sicherlich arg entstellt war, der Text der beiden letzten Theile Heinrich's VI gewesen, wie derselbe uns gegenwärtig vorliegt. Dagegen spricht zunächst der Umstand, daß, wie schon bemerkt, zwar nur wenige, doch aber ganze Scenen im First Part von den entsprechenden Stellen im 2ten Theile Heinrich's VI so durchgängig abweichen, daß nur der Inhalt im Allgemeinen übereinstimmt. Auch ist es auffallend, daß nur der zweite und dritte Theil Heinrich's VI in der erwähnten Quartausgabe vorliegt. Warum ließ man den ersten Theil weg und gab dafür dem 2ten Theile den Titel First Part? Wahrscheinlich doch wohl, weil jener noch nicht vorhanden war zur Zeit als die

beiden andern Theile bereits zu den populärsten Historien der Volksbühne gehörten und deßhalb von der Truppe des Grafen Pembroke der Shakspeare'schen Gesellschaft abgestohlen worden waren. Millington druckte die Stücke, wie sie von der Pembroke'schen Truppe gespielt wurden, — wahrscheinlich nachdem er seinerseits wiederum auf unrechtmäßige Weise sich in den Besitz einer Abschrift des Textes gesetzt hatte, vielleicht aber auch nach einer Copie der Copie der Pombroke'schen Truppe, die sie ihm überlassen, da ihr die Stücke nicht gehörten und nichts gekostet hatten.*) Kein Wunder daher, daß sie in arg verhunzter Gestalt zu Tage kamen. Unter jener Voraussetzung würde sich auch der sonderbare Titel derselben erklären. Die Bezeichnung The „first" Part of the Contention weist unzweideutig darauf hin, daß die True Tragedie ursprünglich den Titel The „second" Part of the Contention etc. führte und im Drucke oder von der Pembroke'schen Truppe willkührlich umgetauft ward. Wahrscheinlich also hatte Shakspeare die beiden Stücke ursprünglich unter diesem Titel: The first und The second Part of the Contention etc. der Bühne übergeben, und änderte denselben erst in The first, the second, the third Part of Henry VI um, nachdem er den ersten Theil Heinrich's VI hinzugedichtet hatte. Ist aber dieser von ihm erst später verfaßt und hinzugefügt, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß er gleichzeitig auch den 2ten und 3ten Theil um- oder übergearbeitet haben wird. Wann dieß geschehen seyn möge, läßt sich natürlich nicht bestimmen. Da ich indeß glaube, daß der 2te und 3te Theil in ihrer ersten Gestalt als first and second Part of the Contention be-

*) Auch die erste Quartausgabe von Romeo und Julie, offenbar ebenfalls eine piratical edition aus 1597 giebt nach dem Titelblatt das Stück „wie es von der Truppe des Lord Hunsdon gespielt worden", während die zweite von 1599 die Shakspeare'sche Truppe als Spielerin des Stücks nennt.

reits um 1589—90 auf die Bühne gekommen seyn dürften, so bin ich geneigt anzunehmen, daß ihnen 1591 schon der erste Theil gefolgt seyn wird. —

Ueberblicken wir schließlich die Reihe der inneren und äußern Gründe, die für die Aechtheit der drei Theile Heinrich's VI und damit für den Shakspeare'schen Ursprung des First Part und der True Tragedie sprechen, so ist es nicht zu verwundern, daß allgemach auch das Vorurtheil der englischen Kritiker zu weichen beginnt. Ch. Knight hat es bereits überwunden; und die Ansicht Halliwell's, der die Herausgeber der Cambridge Edition zustimmen, kann ich nur für einen verdeckten Rückzug, für ein bloßes Uebergangsstadium erachten. Denn wenn sie der Meinung sind, daß der First Part und die True Tragedie zwar ursprünglich einem andern Dichter angehörten, aber von Shakspeare in dem oben dargelegten, so bedeutenden Umfange umgearbeitet, verbessert, vermehrt worden seyen, so widerlegt diese Ansicht in ihrer Halbheit sich selber. Halliwell führt zwar einige Stellen an, von denen er behauptet, sie seyen zu schlecht, zu kindisch, als daß sie von Shakspeare herrühren könnten; und ich stimme ihm darin vollkommen bei. Aber wenn diese Stellen nicht corrumpirt, wenn sie der unbekannte erste Verfasser, dessen Eigenthums Shakspeare sich bemächtigte, ursprünglich so niedergeschrieben, wie sie uns überliefert sind, warum ließ sie Shakspeare bei seiner Bearbeitung stehen, warum verbesserte er sie nicht? Die Antwort kann nur lauten, weil er sie nicht für schlecht, nicht für kindisch hielt. Sind sie es dennoch, und hat er das gleichwohl nicht gefühlt, so trifft ihn der Vorwurf des Schlechten und Kindischen ganz ebenso schwer, als wenn er jene Stellen selber geschrieben hätte. Mit andren Worten: es ist ein Widerspruch, einzelne Stellen für kindisch und Shakspeare's durchaus unwürdig zu erklären, und doch an=

zunehmen, Shakspeare habe die Stücke so völlig umgearbeitet, daß sie für sein Eigenthum gelten konnten. Die einzige Möglichkeit diesem Widerspruche zu entrinnen, liegt in der Annahme der deutschen Kritik, daß die beiden Stücke als erste Versuche im Gebiete des historischen Dramas ursprünglich von Shakspeare herrühren, aber in den alten (gestohlenen) Ausgaben nur arg entstellt und verstümmelt auf uns gekommen sind. —

Sonach aber werden wir zu den anerkannt ältesten Stücken Shakspeare's nicht nur die drei Theile Heinrich's VI, sondern auch, wenn gleich nur bedingungsweise (wegen des verdorbenen Zustands des Textes), den First Part und die True Tragedie hinzurechnen müssen. Sie werden mit in Betracht zu ziehen seyn, wenn es sich um die Entscheidung der Frage handelt, was etwa außerdem noch von den auf Shakspeare's Namen veröffentlichten Dramen zu seinen Jugendarbeiten gehören dürfte. Zu ihnen tritt nun aber m. E.

Pericles, Fürst von Tyrus

noch hinzu. Denn daß dieß Drama, trotz seiner augenfälligen Mängel (namentlich in Betreff der Composition) ursprünglich von Shakspeare herrühren dürfte, räumen jetzt auch viele englischen Kritiker, Drake, Collier, Ch. Knight, Rich. Grant White (Shakspeare's Scholar, p. 4) u. A. ein. Selbst Malone war ursprünglich derselben Meinung und hat Steevens, der den Pericles für ein älteres, von Shakspeare nur überarbeitetes Stück hielt, gründlich genug widerlegt (Reed's Shakspeare XXI, 412 f.). Erst später trat er zu Steevens' Meinung über. Das ist indeß nur ein Beweis mehr, daß es Malone, trotz oder vielleicht infolge seiner großen Gelehrsamkeit, an unbefangenem sicherm Urtheil, an feinem Stylgefühl und Sinn für jene Seite der Shakspeare'schen Dichtung, die noch dem Mittelalter zugekehrt war,

gebrach. Denn in der That sind Steevens' Gründe (bei Reed a. a. O. 393 f.) mehr die Gründe eines gelehrten Philologen als eines Kunstkritikers und schon darum nicht haltbar, weil er den Pericles nur mit den späteren Meisterwerken Shakspeare's in Vergleichung stellt, und ganz übersieht, daß das Stück — mag es von Shakspeare oder einem andern Dichter herrühren — ursprünglich in einer Zeit entstanden seyn muß, die von der Periode der Shakspeare'schen Meisterschaft ziemlich weit ablag. Demgemäß hebt er vor Allem hervor, daß der Chorus (Prolog) im Pericles ganz anders als im Wintermärchen, Romeo und Julie und Heinrich V behandelt sey, ohne zu bedenken, daß der s. g. Chorus — vertreten durch den alten Dichter J. Gower — hier eine ganz andre Rolle spielt als in Romeo und Julie, also auch anders behandelt werden mußte, und daß, wenn ihn Shakspeare in Heinrich V und dem Wintermärchen zu einem ähnlichen Zwecke wie hier verwendete, diese Stücke wahrscheinlich durch Jahrzehnte von der ersten Entstehung des Pericles getrennt waren, also die andre Behandlungsweise des Chorus nichts beweist. — Demnächst habe Shakspeare hier Dumb Shows eingefügt, was er sonst nirgend gethan, und zwar in ganz anderm Sinne und andrer Intention, als dieß etwa in dem alten Ferrex und Porrex oder in Gascoigne's Jokaste geschehen sey. Ganz richtig; aber wiederum ein Beweis und zwar ein schlagender, fast unwiderleglicher Beweis, daß das Stück ursprünglich zu einer Zeit entstanden, als Dumb Shows noch gebräuchlich waren, und daß Shakspeare in seinem feineren Kunstsinne fühlte, die Pantomime, wenn sie fernerhin anwendbar bleiben solle, dürfe nicht mehr bloße Schaustellung seyn, sondern müsse irgendwie zur Fortführung der Action beitragen und als integrirendes Element in das Ganze verwebt werden. — Ferner sey die von Malone behauptete Aehnlichkeit zwischen Pericles

und dem Wintermärchen durchaus nicht schlagend, und überhaupt könne auf einzelne Parallelstellen zu ächten Schakspeare'schen Stücken nichts gegeben werden, da dergleichen eben so zahlreich zwischen Shakspeare und andern Dichtern (z. B. Fletcher in dessen Two noble Kinsmen) sich fänden; nur auf die Diction im Ganzen könne es ankommen, und diese weiche bedeutend ab, indem z. B. in keinem andern Stücke Shakspeare's so viel Ellipsen vorkämen als hier. Wiederum wahr, aber auch wiederum nur ein Beweis, daß Malone mit demselben Unrecht zur Rettung des Pericles auf das Wintermärchen sich berief, mit welchem Steevens zur Bekämpfung der Aechtheit desselben andre spätere Meisterwerke Shakspeare's herbeizieht. Und wenn er weiter den ganz richtigen Satz aufstellt, daß es bei der Entscheidung der Frage nicht auf Einzelheiten, weder auf einzelne Parallelstellen noch auf einzelne Differenzpunkte ankomme, so übersieht er wiederum, daß dieser Satz gegen ihn selbst zeugt, indem er eben darum auch in Betreff der Diction auf Einzelheiten kein so großes Gewicht legen durfte wie er thut. Nichtsdestoweniger hat er Recht, daß auch im Ganzen die Diction des Pericles von der Sprache in den älteren Stücken Shakspeare's erheblich abweicht; und dieser Punkt, den die neueren Gegner des Pericles mit besserem Verständniß für die Aufgaben der Kritik vorzugsweise betont haben, fordert eine ausführliche Erörterung, die ihm auch sofort zu Theil werden soll, nachdem wir mit Steevens' Einwendungen am Ende sind. Der nächste Grund, den er für seine Ansicht geltend macht, verdient indeß kaum einer Widerlegung. Der Dichter des Pericles, meint er, sey hinsichtlich des Stoffes seinem Gewährsmanne (dem alten Gower in seinem Prince Apolyn) weit sorgfältiger gefolgt, als Shakspeare sonst, z. B. in Wie es Euch gefällt, Hamlet, Lear &c. zu thun pflege. Dieß ist insofern unrichtig und ohne alle Beweiskraft,

als Shakspeare in vielen andern Stücken älteren und jüngeren Datums, ja in der Mehrzahl seiner Dramen, in allen historischen Stücken, in Romeo und Julie, Othello, Macbeth, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um nichts, Maaß für Maaß, Wintermärchen rc., sich eben so genau an seine Quellen gehalten hat, wie im Pericles.

Und so bleiben denn von Steevens' Gründen nur noch zwei übrig, die einer Beachtung werth sind. Zuerst, daß Pericles in der ersten Folioausgabe (1623) von Heminge und Condell nicht mit aufgenommen ist. Allein hiergegen erinnern Malone und Drake (II, 262 f.) mit Recht, daß Heminge und Condell ja auch Troilus und Cressida ganz vergessen hatten und sich dieses anerkannt ächten Werks erst erinnerten, nachdem die ganze Ausgabe und sogar das Inhaltsverzeichniß schon gedruckt war. Auch war es sehr wohl möglich, daß, da Pericles vor 1623 bereits mehrmals im Druck erschienen war, Heminge und Condell die Eigenthümer jener Ausgaben nicht bewegen konnten, ihnen ihr Verlagsrecht an dem Stücke abzutreten, und somit genöthigt waren, dasselbe aus ihrer Gesammtausgabe wegzulassen. *Daraus folgt*, — was hier ein für allemal gesagt sey — *daß das Fehlen eines Stücks in der ersten Folioausgabe noch nicht dessen Unächtheit erweist, nicht aber*, wie die meisten englischen Kritiker wollen, *auch umgekehrt, daß die Aufnahme eines Stücks durch Heminge und Condell noch kein Grund für dessen Aechtheit sey*. Denn es ist überall, besonders aber unter den damaligen Verhältnissen, zweierlei, etwas weglassen und Eines mit dem Andern verwechseln. Die Freunde Shakspeare's konnten nur diejenigen Stücke aufnehmen, deren Verlagsrecht sie zu erwerben vermochten; sie konnten auch wohl von der Masse zerstreuter Stücke eines und das andere aus den Augen verloren oder aus

besondern, vielleicht ganz zufälligen, subjectiven Gründen ausgeschieden haben, nicht aber, vertraut wie sie waren mit Shakspeare's Styl und dichterischer Thätigkeit, fremde Arbeiten für die seinigen halten. Auch jener Grund beweist mithin nichts gegen den Pericles. Außerdem stehen dem Einwande andere positive Zeugnisse für dessen Aechtheit gegenüber. Nicht nur daß das Stück von S. Shepherd in einer 1646 erschienenen Schrift und gleichermaßen von einem andern wenig bekannten Dichter Tateham 1652 Shakspeare ausdrücklich beigelegt wird; auch Dryden nennt es (im Prolog zu Ch. Davenant's Tragödie „Circe" 1675) „das erste Werk, das Shakspeare's Muse geboren." Dryden aber war sehr wohl bekannt mit Sir Will. Davenant, dem Sohn jener Wirthin von Oxford (der angeblichen Geliebten Shakspeare's), der, wie bemerkt, wohl gelegentlich selber sich für einen Sprößling Shakspeare's ausgab, und der mit Heminge und anderen Zeit- und Bühnengenossen Shakspeare's einen lebendigen Verkehr unterhielt. Dryden's ganz bestimmte Versicherung verdient mithin m. E. Glauben, so lange sie nicht besser als durch Steevens widerlegt worden. Jedenfalls beweisen die angeführten Zeugnisse, wie Ch. Knight mit Recht bemerkt, daß nach der Bühnentradition bis 1675 hin der Pericles allgemein für ein Werk Shakspeare's gehalten wurde. Endlich erschien die erste Quart-Ausgabe des Pericles mit Shakspeare's vollständigem Namen auf dem Titelblatte noch bei des Dichters Lebzeiten (1609 bei H. Gosson), ein Umstand, der zwar für damalige Zeit nicht so viel beweist als heutzutage, doch aber nicht ganz unberücksichtigt bleiben darf. Denn obwohl derselbe Umstand noch für drei andere Stücke, das „Trauerspiel in Yorkshire", „der Londoner verlorene Sohn" und „Sir John Oldcastle" geltend gemacht werden kann, so wurde doch, wie Collier bemerkt, das Original-Titelblatt des letzteren Dramas,

wahrscheinlich auf Shakspeare's eigene Instanz, später cassirt, und ob dasselbe nicht auch bei dem London Prodigal geschehen, wissen wir nicht; das Trauerspiel in Yorkshire aber dürfte ebenfalls Shakspeare's Arbeit seyn; mindestens ist das Gegentheil eben so wenig erwiesen wie die Unächtheit des Pericles.

Steevens letzter Grund betrifft die Art der Charakteristik und Composition des Stücks. Er bemerkt: die besten Theile des Pericles zeichneten sich mehr durch die poetische Stimmung als durch die Mannichfaltigkeit der Charaktere oder die Gewalt der Leidenschaften aus. Das Stück enthalte keine Sittenschilderung und wenig originelle Gedanken; es sey vielmehr ein Complex von zahlreichen, höchst unwahrscheinlichen und übel verbundenen Abenteuern; die Scenen seyen nicht ineinandergeschlungen, sondern lose zusammengereiht; von Antiochus z. B. sehen wir nichts mehr nach seinem ersten Auftreten; seine namenlose Tochter verschwinde ebenfalls; Simonides verliere sich gleich nach der Verheirathung der Thaisa, und die Strafe Cleon's und seines Weibes werde nur nebenbei berichtet. Selbst der alte Gower erzähle seine Geschichte vom Prinzen Apolyn nicht so desultorisch; und doch würde ein solcher Stoff nur einen mit den Regeln seiner Kunst noch ganz unbekannten Dramatiker angezogen haben. Also könne Shakspeare an der Construction des Stückes keinen Theil gehabt haben. — In dieser Deduction sind wiederum die Prämissen vollkommen richtig. In der That fällt das Stück in eine Masse einzelner, nur äußerlich verbundener Scenen auseinander; es fehlt ihm die organisch-lebendige Gliederung, die innere centrale Einheit, die alle Theile durchdringend, aus der Menge der einzelnen Glieder erst ein harmonisches Ganzes macht. Das Leben ist nicht von seinem den Umkreis bestimmenden Mittelpunkte aus, sondern mehr äußerlich, peripherisch gefaßt; die Dichtung folgt den verschiedenen Windungen der Pe-

ripherie, und berührt eben nur, was gerade auf ihrem Wege liegt; mehrere Figuren sind daher nur von außen her in die Action aufgenommen, und treten mit dem Fortschritt derselben bei Seite; kurz, die Composition ist allerdings nicht Shakspeare'sch im eminenten, die Meisterschaft Shakspeare's bezeichnenden Sinne des Worts. Ebenso sind die handelnden Personen mehr von außen als von innen charakterisirt, d. h. mehr im Spiegelbilde ihrer Verhältnisse und Zustände, ihrer Lebensereignisse, ihrer Thaten und Leiden, als von Seiten ihres innern Wesens, ihres Geistes-, Gemüths- und Gefühlslebens dargestellt; Zeichnung und Colorit ist zwar überall richtig, aber es fehlt die Tiefe der Auffassung und Schärfe der Individualisirung, die volle Rundung, Größe und Schönheit der Gestalten. Dem entspricht endlich auch Ton und Haltung der Diction, so weit sich bei dem höchst verdorbenen Zustande des Textes in den alten Drucken über sie urtheilen läßt: obwohl überall von poetischem Geiste durchweht, fehlt ihr doch — abgesehen von einzelnen Stellen — die Shakspeare'sche Prägnanz des Ausdrucks, die Tiefe des Gedankens, die Energie in Darstellung der Leidenschaft, der Schwung und die Fülle im Ausdruck des Gefühls; sie erscheint außerdem ungleich, hier mehr, dort weniger Shakspeare'sch, vielfach unklar, verworren, reich an Ellipsen und gereimten Stellen, Versbau und Rhythmus uneben, regellos, oder sehr nachlässig behandelt. —

Auf diese unleugbaren Mängel des Stücks stützen sich die neueren Angriffe gegen seine Aechtheit, namentlich die scharfe, wohlgeführte Attaque meines verehrten Freundes N. Delius (im Jahrb. d. D. Shaksp. Gesellsch. III, 175 ff.). Ihm steht die Autorität A. Dyce's zur Seite, dem er mit Recht gern, vielleicht nur zu unbedingt folgt, und der mit ihm der Meinung ist, daß „der größere Theil des Pericles von einem untergeordneten

Dramatiker herrühre, daß aber hier und da, insbesondre gegen den Schluß hin, die Hand Shakspeare's deutlich zu erkennen sey, und daß die Scenen und Stellen, in denen sie augenfällig hervortrete, dem Styl der letzten Periode seiner dichterischen Thätigkeit angehören" (Sh.'s Works, 2 ed. VIII, 3). Indeß weicht Delius' Ansicht doch in einem Hauptpunkte von der Dyce'schen ab. Dyce meint zwar, daß es sich nicht entscheiden lasse, ob das Stück, bevor es jene „belebenden Retouchen" von Shakspeare's Hand empfangen, je aufgeführt worden sey, — vielleicht sey es der Pericles gewesen, der in den von Collier herausgegebenen Memoirs of Alleyn (p. 21) erwähnt werde, — hält es aber doch für gewiß, „daß es ursprünglich verfaßt worden in einer Periode, die seinem Erscheinen auf dem Globus in 1607 oder 1608 lange vorhergegangen", und vermuthet, daß „Shakspeare zum Vortheil dieses Theaters es mit einigen Zusätzen und Verbesserungen ausgestattet habe." Delius dagegen sucht darzuthun, daß es ein „neues" Stück gewesen sey zu der Zeit, als Shakspeare — wahrscheinlich wegen des großen Beifalls, den es gefunden — seine bessernde Hand an dasselbe gelegt. Er stützt sich dabei auf den Titel der ältesten Quartausgabe von 1609, auf welchem es als „The late, And much admired Play" etc. bezeichnet ist, und auf den ähnlichen Titel der 1608 im Druck erschienenen Novelle von George Wilkens, welcher lautet: „The Painfull Adventures of Pericles, Prince of Tyre. Being the True History of the Play of Pericles, as it was lately presented by the worthy and ancient Poet John Gower."*) Allein diese Zeugnisse (wie die in der Note ange-

*) Delius beruft sich außerdem noch auf ein 1609 erschienenes Gedicht von einem unbekannten Verfasser, in welchem es heißt:

As at a new play, all the rooms
Did swarm with gentles and with grooms,

führten Verse) besagen nur, daß das Stück neuerdings, vor Kurzem, vielfach aufgeführt und sehr günstig aufgenommen worden, nicht aber daß es um 1607—8 ursprünglich entstanden sey. Der Zusatz auf dem Titel der erwähnten Quartausgabe „As it hath been divers and sundry times acted by his Maiesties Servants" soll vielleicht sogar andeuten, daß es nicht nur oftmals, sondern zu „verschiedenen" Malen, also früher schon von Shakspeare's Schauspielertruppe aufgeführt worden.*) Mir scheint indeß schon der Charakter des Stücks, die völlig undramatische Composition, das romantische Colorit, die Rolle, die dem alten J. Gower — der die Geschichte des Pericles zuerst in englischer Sprache erzählt hatte — zuertheilt ist, hinlänglich zu beweisen,

---

So that I truly thought all these
Came to see Shore or Pericles.

Allein hier ist der Pericles nicht, wenigstens nicht ausdrücklich, als ein damals neues, sondern nur als ein sehr populäres, volle Häuser machendes Stück beispielsweise angeführt. Außerdem fragt es sich noch, ob das 1609 im Druck erschienene Gedicht auch erst um 1609 verfaßt worden. Malone wenigstens hält das zweite Drama, auf das durch den Namen „Shore" hingedeutet wird, für identisch mit dem Lamentable End of Shore's Wife, einem Theil jenes alten anonymen Richard III, und combinirt diese Andeutung mit andern Zeugnissen, um wahrscheinlich zu machen, daß der Pericles ziemlich bald nach Marlowe's Tamerlan auf die Bühne gekommen seyn dürfte (Reed's Shakspeare, II, 249).

*) Phil. Chasles (in seinen Études sur Shakspeare p. 372) führt Verse aus der alten Komödie The Hog has lost his Pearl und aus der Lusoria des Owen Feltham an, welche von „the unlikely plot" und „the deep displease" des Pericles sprechen. Ich habe die Stellen nicht nachsehen können, weil mir weder das alte Lustspiel noch die Schrift Feltham's zu Gebote stand. Sind sie richtig citirt und beziehen sie sich auf die Aufnahme, die der Pericles beim Publicum fand, so können sie nur auf eine frühere Aufführung des Stücks vor 1607—8 und vor den Verbesserungen von Shakspeare's Hand gehen. Denn daß das Stück bei seinem Erscheinen (oder Wiedererscheinen) in 1607—8 großen Beifall gefunden, geht aus den oben angeführten Zeugnissen wie aus der großen Anzahl von alten Drucken, die einander folgten, zur Evidenz hervor.

daß es unmöglich erst in einer Zeit entstanden seyn kann, in der bereits Ben Jonson, Beaumont und Fletcher und deren Richtung entschiedenen Einfluß auf die Entwickelung der dramatischen Poesie gewonnen hatten. Namentlich aber bezeugt die Anwendung von Dumb Shows m. E. unwiderleglich, daß das Stück ursprünglich entstanden seyn muß zu einer Zeit, da die alte Sitte der Dumb Shows noch nicht ganz abgekommen war. Was sollte einen jüngeren Dichter, der vielleicht niemals ein Dumb Show gesehen hatte, veranlaßt haben, dieses längst abgekommene, höchst undramatische Mittel zur Fortführung der Action wieder aufzuwärmen? Wer die erste Entstehung des Pericles in 1607—8 behauptet, hat wenigstens einigermaßen nachzuweisen, wie diese auffallende Erscheinung zu erklären sey.

Gleichwohl kann es keinem Zweifel unterliegen, daß das Stück in der Gestalt, in welcher wir es besitzen, erst in jenen Jahren auf die Bühne gebracht worden; und ebenso unzweifelhaft ist es, — darin stimme ich mit Dyce und Delius vollkommen überein, — daß es Shakspeare erst in jenen Jahren umgearbeitet oder mit Zusätzen und Verbesserungen versehen hat. Dieß eben war nach meiner Ansicht der Grund, weßhalb es in das Repertoire des Globus aufgenommen oder wiederaufgenommen ward und so entschiedenen Beifall fand. Die Streitfrage ist mithin nur, ob es damals ein neues oder ein altes Stück, und ob das alte Stück ein fremdes oder ein eigenes Jugendwerk Shakspeare's gewesen sey. Die erste Alternative halte ich für entschieden zu Gunsten des höheren Alters des Pericles, so lange der oben geforderte Nachweis in Betreff der Dumb Shows nicht geführt ist. Hinsichtlich der zweiten Alternative muß ich bei meiner früheren (in der zweiten Auflage entwickelten) Ansicht beharren, daß das Stück ursprünglich ein Shakspeare'sches, in die erste Jugendzeit des Dichters fallendes Werk war, das er

später wieder hervorgesucht und überarbeitet hat. An und für sich, das wird man zugeben müssen, ist es sehr unwahrscheinlich, daß Shakspeare noch in den Jahren 1607—8, zu einer Zeit, da eine übergroße Fülle dramatischer Productionen die Bühnen überschwemmten und er selbst, in der vollen Reife seines Genius, an den römischen Stücken arbeitete, sich damit abgegeben haben sollte, das Werk eines andern, untergeordneten Dichters zu verbessern und mit Zusätzen zu versehen. Doch dieser allgemeine Gesichtspunkt kann nichts entscheiden; Delius findet das Stück im Ganzen, in der Composition und Charakterzeichnung, wie in allen einzelnen unverändert gebliebenen Partien so schlecht und die Abweichungen von Shakspeare's Styl, auch in seinen Jugendarbeiten, so bedeutend, daß, wenn er in diesen beiden Punkten Recht hat, seiner Schlußfolgerung nicht wohl auszuweichen seyn dürfte.

Was den ersten Punkt betrifft, so beweist Delius m. E. zu viel und schadet damit seiner eigenen Sache. Von Charakteristik und Motivirung, meint er, könne in der ersten Hälfte des Dramas — an der nach seiner Ansicht Shakspeare wenig änderte — überhaupt nicht die Rede seyn, die Figuren seyen hier „bloße Marionetten"; und die Art und Weise, wie z. B. „die Prinzessin Thaisa dem Pericles sich an den Kopf werfe, wie dann der alte Simonides nach einer möglichst einfältigen Prüfung den Fürsten von Tyrus unbekannter Weise förmlich zu seinem Eidam presse, — diese kindlichen Naivetäten der Sage in ihrer epischen oder novellistischen Einkleidung werden, so ganz unverarbeitet auf die Bühne übertragen, zu platten Albernheiten." — Aber, war das Stück in seiner ursprünglichen Gestalt durchgängig so erbärmlich, was in aller Welt könnte Shakspeare, in der vollen Reife seines Urtheils, bewogen haben, an ein so elendes Machwerk Zeit und Mühe zu verschwenden? Der

Umstand, daß das Stück schon in seiner ersten Gestalt Beifall gefunden? Aber von diesem angeblichen Umstande wissen wir nichts; nur das steht fest, daß es in seiner gegenwärtigen Form, d. h. nach Shakspeare's Ueberarbeitung, „viel bewundert worden." Und war es schon vorher populär, ein Zugstück, so war ja die Ueberarbeitung überflüssig. Jedenfalls müssen wir fragen: wenn Shakspeare doch einmal — unbegreiflicher Weise — an die Arbeit sich gemacht hatte, warum ließ er diese „Marionettenfiguren", diese „Albernheiten" unverändert stehen? Denn mochte er auch den „Bau" des Ganzen, wie Delius meint, unangetastet lassen, weil es ein „dem Publicum schon bekanntes Schauspiel" war, so hinderte doch nichts, im Einzelnen die Handlung besser zu motiviren, die Figuren correcter zu zeichnen, die Charaktere zu vertiefen, wie er ja — nach Delius' eigener Ansicht — in der zweiten Hälfte gethan hat. Ich weiß keine andre Antwort, als weil sie ihn nicht bloße Marionetten, nicht platte Albernheiten dünkten. Und in der That ist das Benehmen des Simonides und seiner Tochter keineswegs so ganz unmotivirt, so ohne Sinn und Verstand, wie es Delius schildert. Pericles hat in dem großen Turnier zu Ehren der Princessin den Preis davon getragen und allgemeine Bewunderung seiner Gewandtheit, Kraft und Waffenübung geerntet; er hat seine höhere Bildung, seine Begabung und Meisterschaft in Ausübung der Musik bewährt: dadurch wie durch seine edle Erscheinung, durch sein ritterliches anmuthiges Wesen hat er das Herz der Tochter und zugleich des Vaters gewonnen, der ausdrücklich stets als der „gute" Simonides bezeichnet, wegen seiner Gerechtigkeit und Weisheit hoch gerühmt wird, und von dem es daher nicht zu verwundern ist, daß er die so richtige, vollgültige Wahl seiner Tochter billigt. Auch hat ja Pericles, wie er nachmals erklärt, seinerseits ebenfalls eine glühende Liebe für Thaisa gefaßt, seine

Gefühle ohne Zweifel auch unwillkührlich verrathen, und nur nicht gewagt, um die Hand der Prinzessin zu werben, weil er, als nackter Schiffbrüchiger an die Küste geworfen, außer Stande war, seine ebenbürtige Abstammung nachzuweisen. Jedenfalls verfährt Pericles ebenso „albern", wenn er (Act V, Sc. 1, also in der zweiten, nach Delius' Meinung Shakspeare „angehörigen" Hälfte des Stücks) dem Lysimachus, den er so eben erst kennen gelernt hat, von dessen Leben und Charakter er ebenso wenig weiß wie von seinem Verhältniß, seiner Liebe oder Neigung zu Marina, — also wenigstens ebenso „unmotivirt", seine Tochter zur Ehe anbietet! — Nicht minder unrichtig ist Delius' Behauptung, daß (Act I, Sc. 4) Cleon „abgeschmackter" Weise seiner Gattin Dinge erzähle, die sie so gut kenne wie er. Cleon „erzählt" nicht von der Hungersnoth, um die es sich handelt, sondern er und Dionyza reflectiren über ihre traurige Lage, über den furchtbar raschen Wechsel zwischen schwellendem Ueberfluß und darbender Noth, und klagen über das Elend, das sie so plötzlich betroffen. Ebenso wenig „wiederholt" Pericles (A. II, Sc. 1) bloß was der alte Gower als Prolog von dem Schiffbruch rc. bereits berichtet hat, sondern ruft die Mächte des Himmels, Meer und Sturm an, ihn mit ihrer Wuth nicht noch weiter zu verfolgen, da er ja schon Alles verloren habe rc. Die Motive, die der Dichter spielen läßt um Handlung und Bewegung in sein Stück zu bringen: jenes Benehmen Thaisa's und ihres Vaters, ihr plötzlicher Entschluß (A. III, Sc. 4) der Welt zu entsagen und Priesterin der Diana zu werden, der seltsame Seelenzustand des Pericles, der — nachdem er den Tod seiner Tochter erfahren — zu Schiffe geht und in tiefes, unbrechbares Schweigen versunken, auf dem Meere sich herumfahren läßt (A. V, Sc. 1), die rasche Bekehrung des Lysimachus durch einige Worte Marina's (A. IV, Sc. 6), die ganz unvorbereitete Er-

scheinung der Diana (A. V, Sc. 1), — alle diese Züge, die nicht bloß der ersten, sondern zum größeren Theil der zweiten, angeblich Shakspeare'schen Hälfte des Stücks angehören, stimmen vollkommen überein mit der halb epischen Composition und der durchaus romantischen Anlage und Färbung des Ganzen, und finden zahlreiche nachweisbare Parallelen in den Stücken der unmittelbaren Vorgänger Shakspeare's aus den achtziger Jahren, namentlich in den Dramen Rob. Greene's. — Delius sieht das Stück offenbar mit dem ungünstigen Auge der Antipathie, um nicht zu sagen, des Vorurtheils an, und hat sich, wie es scheint, von Anfang an seinen scharfen kritischen Blick trüben lassen durch die Voraussetzung, daß es erst um 1607—8 entstanden sey. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, gemessen an den Werken des damaligen Shakspeare und seiner damaligen Zeitgenossen, gewinnt das Ganze freilich ein andres Ansehen.

Aber wenn sonach doch Inhalt und Stoff, Composition, Anlage, Geist und Charakter des Stücks unverkennbar auf ein höheres Alter hinweisen, warum soll es erst so spät entstanden und kein Jugendwerk Shakspeare's seyn können? Weil, antwortet Delius, Heminge und Condell es nicht in ihre Gesammtausgabe aufgenommen, und sich nicht voraussetzen lasse, daß sie ein Drama, welches mit so andauerndem Beifall seit 1607—8 auf ihrer Bühne gespielt worden, vergessen haben, noch auch daß sie durch das Verlagsrecht der Herausgeber der alten Quartausgaben am Wiederabdruck gehindert worden seyn könnten, da diese Ausgaben offenbare unrechtmäßige, bloße piratical editions seyen und für solche Ausgaben schwerlich ein Verlagsrecht bestanden habe; weil ferner das Zeugniß Dryden's, auf das man sich berufen habe, ohne alle Beweiskraft sey, indem er nur aus Mangel an genauer Kenntniß und Kritik, nur „zur Erklärung und Entschuldigung der augenfälligen ästhetischen Mängel des Peri-

cles auf jene Idee verfallen konnte, die er in dem (oben erwähnten) Prolog auf's Gerathewohl ausgesprochen"; namentlich aber, weil Sprache und Versbau im Pericles von der Diction und der Behandlung des Verses in den anerkannt ächten Jugenddramen Shakspeare's offenbar durch eine beträchtliche Spanne Zeit geschieden sey.

Was die ersten beiden Punkte betrifft, so durfte Delius nicht unbeachtet lassen, daß Troilus und Cressida erwiesenermaßen noch später als Pericles, erst 1609 auf die Bühne gekommen ist und doch von Heminge und Condell vergessen wurde. Immerhin indeß mag eine ähnliche Nachlässigkeit bei der großen Popularität des Pericles unwahrscheinlich seyn, jedenfalls ist es unrichtig, wenn Delius annimmt, daß den Verlegern der Quartausgaben des Pericles kein „Verlagsrecht" zugestanden habe, weil es offenbar gestohlene Ausgaben seyen. Auch Verleger solcher Ausgaben besaßen ein Verlagsrecht; dieß ergiebt sich unleugbar aus dem oben (S. 37) von mir angeführten Vermerk in den Registern der Stationers, durch welchen Th. Millington sein Verlagsrecht an den — unzweifelhaft gestohlenen — Ausgaben des First Part und der True Tragedie auf den Buchhändler Th. Pavier überträgt. Aber auch Dryden's Zeugniß verwirft Delius zu hastig. Die Stelle in dem erwähnten Prolog zu Davenant's Circe lautet vollständig:

„Your Ben and Fletcher, in their first young flight,
Did no Volpone, nor no Arbaces, write;
But hopp'd about, and short excursions made
From bough to bough, as if they were afraid,
And each was guilty of some slighted maid.
Shakspeare's own Muse his Pericles first bore,
The Prince of Tyre was elder than the Moor.
'Tis miracle to see a first good play:
All hawthorns do not bloom on Christmasday."

Der Zusammenhang ergiebt zur Evidenz, daß Dryden nicht zur Erklärung und Entschuldigung der ästhetischen Mängel des Pericles, sondern zum Beweise, daß wie B. Jonson's und Fletcher's, so selbst Shakspeare's Jugendarbeiten keine Meisterwerke gewesen, auf die Thatsache sich beruft, daß der Pericles das erste Kind von Shakspeare's Muse war. Galt dieß ihm und seiner Zeit nicht als anerkannte, unbestrittene Thatsache, so hätte die ganze Anführung offenbar keinen Sinn. Und bestand irgend ein Zweifel, so hätte er ja einfach auf den „Mohren", d. h. auf Titus Andronicus, — den er ausdrücklich für jünger erklärt — sich beziehen können, da es diesem Jugendwerke doch ebenfalls nicht an „ästhetischen Mängeln" gebricht. —

Doch die Hauptsachen bleiben immer die von Delius behaupteten Abweichungen in Sprache und Versbau. Und in dieser Beziehung hat er Recht, wenn er bemerkt, der Styl in Shakspeare's Jugenddramen zeichne sich, im Gegensatz zu der partiellen Gedrungenheit und der gedankenvollen Schwierigkeit seiner späteren Diction, durch größere Klarheit und leichtere Verständlichkeit aus; und was den Vers anbetreffe, so finde sich in seinen frühesten Arbeiten überall der regelmäßige, oft bis zur Monotonie regelmäßige Tonfall des reimlosen Blankvers, den er von seinen dramatischen Vorgängern übernommen und erst später zu lebendigster Mannichfaltigkeit, dem dramatischen Zweck in jeder Wendung sich anschmiegend, umgebildet habe. Im Allgemeinen besteht hierin (wie ich bereits in der zweiten Auflage hervorgehoben habe) die stylistische Differenz zwischen den frühesten und spätesten Arbeiten Shakspeare's, zwischen denen die mittleren eine Art von Uebergangsstadium bilden. Im Einzelnen indessen finden sich doch bedeutsame Ausnahmen von der Regel, Modificationen und Abweichungen, in den ältesten Lust-

spielen z. B. (namentlich in Love's labour's lost) vielfach gereimte Stellen und jene s. g. Doggrel-Verse, welche den regelmäßigen Fluß des Blankverses unterbrechen, an einzelnen Punkten (z. B. in der Rede des Herzogs und der Erzählung des Aegeon A. I, Sc. 1 der Komödie der Irrungen) auch eine freiere Behandlung des Rhythmus, welche die Sylben nicht so genau zählt und abwägt. Nichtsdestoweniger haben Sprache und Versbau unsers Dramas im Allgemeinen mehr Aehnlichkeit mit den späteren als den früheren Arbeiten Shakspeare's. Allein zunächst ist es doch nur Delius' Hypothese, daß „der Pericles in zwei ziemlich scharf geschiedene Hälften zerfalle, von denen die erste Hälfte wie der Plan des Ganzen dem Vorgänger, die zweite Hälfte Shakspeare angehöre." Clark und Wright, die Herausgeber der Cambridge Edition, sind andrer Meinung und halten es für „unzweifelhaft", daß Shakspeare „durchgängig und in ausgedehntem Maaße (largely) das Stück verbesserte und sogar neu schrieb (rewrote)." Ich kann meinerseits im Allgemeinen zwischen den beiden Hälften keinen wesentlichen Unterschied der Diction und des Versbaus finden; und nur darin stimme ich Delius bei, daß Shakspeare, wie es scheint, die Rolle der Marina vorzugsweise begünstigt, vielleicht ganz umgeschrieben hat. Im Einzelnen dagegen zeigt die erste Hälfte allerdings größere Unregelmäßigkeiten, mehr Unklarheit des Ausdrucks, mehr Ellipsen, mehr gereimte Stellen, mehr lahme und holperige Verse, kurz mehr Abweichungen von Shakspeare's Styl als die zweite. Allein auf Einzelheiten läßt sich hier gar kein Gewicht legen. Denn wie alle übrigen Kritiker, so erkennt auch Delius ausdrücklich an, daß das Manuscript, nach welchem die älteste, später immer bloß wieder abgedruckte Quartausgabe gesetzt worden, „auf unrechtmäßige Weise" in den Besitz des Verlegers (H. Gosson) gekommen und ein „offenbar unvollständiges

und sehr nachlässig angefertigtes Manuscript" gewesen sey. „Nachlässig angefertigt" ist indeß ein viel zu milder Ausdruck zur Bezeichnung des Zustandes, in welchem uns der Text von dieser Quartausgabe und ihren Nachfolgerinnen überliefert ist. Aus den Noten der Cambridge-Edition, welche die ursprünglichen Lesarten und Verseintheilungen genau anzeigen, ergiebt sich, daß im Originaltexte eine fast unglaubliche Verwirrung herrscht: regelmäßige Blankverse finden sich nur ausnahmsweise; größtentheils sind die Reden, die wahrscheinlich in Blankversen abgefaßt waren, entweder als Prosa gedruckt oder die Verse so willkührlich abgetheilt, daß sie gar keine Aehnlichkeit mit Blankversen haben. Erst Malone, Steevens und die späteren Editoren haben versucht, aus ihnen wohl oder übel Blankverse herzustellen; — kein Wunder daher, daß sie vielfach lahm und holperig ausgefallen sind. Wie Rhythmus und Versbau ursprünglich beschaffen gewesen seyn möge, läßt sich kaum errathen; jedenfalls ist es mehr als gewagt, auf die gegenwärtige Beschaffenheit desselben ein Urtheil über die Aechtheit oder Unächtheit des Stücks zu gründen. Wie der äußern Form, so wird es natürlich auch dem Inhalte, dem Sinn und Gedankenausdruck ergangen seyn. Und in der That zeigt sich auch in dieser Beziehung neben augenfälliger Corruption und Lückenhaftigkeit eine solche Verwirrung und Ungleichheit, meist skizzenhafte Dürre, zuweilen überflüssiger Wortreichthum, daß wir wiederum Anstand nehmen müssen, über den allgemeinen Eindruck hinaus durch Einzelheiten unser Urtheil bestimmen zu lassen. Und wenn in beiderlei Beziehung die erste Hälfte im Einzelnen mehr Abweichungen von Shakspeare's Styl zeigt als die zweite, so kann das immerhin daher rühren, daß Shakspeare an jener weniger geändert hat; es kann aber auch der äußere Umstand mitge-

wirkt haben, daß die zweite Hälfte ein besserer, aufmerksamerer, geschickterer Nach- oder Abschreiber geschrieben hat. *)

Daß der Pericles im Ganzen und Allgemeinen einen Shakspeare'schen Eindruck macht, bestätigt Delius insofern selbst, als er eine nahe Verwandtschaft zwischen ihm und dem Timon von Athen findet. Dieß gilt ihm allerdings als ein Beweis für die Unächtheit des Pericles, da er, wie wir gesehen haben, den Timon ebenfalls für das Werk eines andern untergeordneten Dichters hält, das Shakspeare nur (in ausgedehnterem Maaße) verbessert oder übergearbeitet habe. Allein diese Verwandtschaft — wenn sie, wie mich dünkt, auch keine so nahe ist als sie Delius darstellt, — zeugt m. E. nur wider ihn, für mich und meine Ansicht. Zunächst ist es ein Widerspruch oder doch sehr inconsequent, wenn Delius es als einen

*) Delius hebt als besonders unshakspeare'sch die in der ersten Hälfte so häufig vorkommenden Reime, insbesondre die gereimten Couplets inmitten einer Rede mit ihrem oft unpassenden oder trivialen Inhalt hervor. Allein so ganz unshakspeare'sch sind solche Zwischen-Couplets doch nicht; wir begegnen ihnen in seinen älteren Stücken, namentlich in den Lustspielen, wenn auch nicht so häufig, doch oft genug; auch in Richard III (A. I, Sc. 1; A. V, Sc. 3, Rede der Geister) finden sich ein Paar Beispiele davon. Nehmen wir an, daß der Pericles ursprünglich bereits 1586—87 entstanden sey, so ist es sehr wohl denkbar, daß Shakspeare die Reime, die vor der Einführung des Blankverses allgemein gebräuchlich waren, noch vielfach einflocht, obwohl er das Stück bereits in Blankversen (mit abwechselnder Prosa für die Reden der Schiffer, des Kupplers 2c.) verfaßte. Vielleicht indeß war der Pericles ursprünglich gar nicht in Blankversen geschrieben, sondern erhielt dieß Gewand erst bei der späteren Ueberarbeitung. Jedenfalls waren um 1607—8 die gereimten Stellen und Zwischencouplets außer Gebrauch gekommen und finden sich bei den jüngern Dichtern ebenso selten wie in Shakspeare's späteren Arbeiten. — Einige jener Couplets erscheinen allerdings auffallend ungeschickt angebracht und lahm in Form und Fassung. Aber wer steht uns dafür, daß nicht der Nachschreiber, der die erste Hälfte des Pericles aus dem Munde der Schauspieler aufzeichnete, nur die Endreime sich zu notiren vermochte und hinterdrein nach eignem Gutdünken die Zeilen ergänzte?

Beweis der Unächtheit geltend macht, daß Heminge und Condell den Pericles nicht in ihre Gesammtausgabe der Shakspeare'schen Werke aufgenommen haben, beim Timon dagegen, den sie aufgenommen haben, ihr Zeugniß für die Aechtheit desselben nicht gelten lassen will. Seine Worte: „Der alleinige Grund der Nichtaufnahme des Pericles in die Folio von 1623 kann nur der gewesen seyn, daß den Herausgebern derselben gar wohl bekannt war, wie sehr partiell nur Shakspeare an diesem Drama sich betheiligt, wie er den Plan des Stücks weder entworfen noch auch zunächst ausgeführt, sondern erst nachher zu der Arbeit eines andern untergeordneten Dichters seine Zuthaten gemacht hat, — also ganz das gleiche oder doch ähnliche Verhältniß, wie wir es beim Timon glaubten constatiren zu können", kehren ihr volles Gewicht gegen ihn selbst. Denn daß Shakspeare am Timon mehr geändert und gebessert habe, ist eben nur Delius' Annahme: geht man über den allgemeinen Eindruck hinaus und zieht die Einzelheiten in Betracht, so lassen sich m. E. im Timon ebenso viele wirklich oder anscheinend unshakspeare'sche Stellen, Wendungen 2c. aufstechen wie im Pericles, und die Frage ist nur, ob wir aus ihnen auf die Unächtheit des Timon schließen dürfen. Gesetzt aber auch, Delius hätte Recht, so wären doch Heminge und Condell nicht minder im Unrecht gewesen, den Timon ohne Weiteres unter die Shakspeare'schen Werke zu stellen, wenn sie bestimmt wußten, daß er ursprünglich von einem andern Dichter verfaßt sey, — ein Verfahren, von dem sie ebenso bestimmt wissen mußten, daß es mit dem Sinn und Charakter ihres verstorbenen Freundes durchaus nicht übereinstimme, — da ja ein Mehr oder Weniger von Verbesserungen das Eigenthum an einem literarischen Werke weder geben noch nehmen kann. Die Aechtheit des Timon ist daher m. E. durch das Zeugniß Heminge's und Condell's so vollgültig erwiesen, daß dage-

gen die s. g. innere Kritik, namentlich eine auf Einzelheiten sich stützende Kritik nicht aufkommen kann. Denn vergessen wir nicht, daß das Urtheil über Aecht und Unächt aus Gründen des Styls und Charakters eines Werks stets mehr oder minder unsicher ist, theils weil es in letzter Instanz doch nur auf einem bloßen Gefühl, dem s. g. Stylgefühl beruht, theils weil die großen Meister der Kunst und Poesie in ihren Arbeiten sich keineswegs immer gleich bleiben, zuweilen sich stark vom Geist und Charakter eines andern Meisters beeinflussen lassen, zuweilen sogar absichtlich im Styl eines andern Meisters arbeiten. Wäre Raphael's bekanntes (im Styl Michel Angelo's ausgeführtes) Gemälde des Propheten Jesaias nicht durch die sichersten äußern Zeugnisse beglaubigt, so würde mancher Kenner starke Zweifel an seiner Aechtheit hegen. Und Michel Angelo's Cupido, den er, um die Bewundrer der Antike zu beschämen, an einem geeigneten Orte vergraben hatte, wurde allgemein für ein antikes Meisterwerk gehalten, bis Michel Angelo den ihm abgebrochenen Arm vorzeigte und als Verfertiger desselben sich auswies. Je näher also der Pericles in seiner gegenwärtigen Gestalt dem Timon verwandt erscheint, desto unzweifelhafter wird die Aechtheit desselben.*) —

---

*) Wegen dieser Verwandtschaft hält Delius dafür, daß beide Stücke von einem und demselben untergeordneten Dichter herrühren dürften. Er glaubt diesen Dichter auch in der Person jenes G. Wilkins, des Verfassers der oben erwähnten 1608 im Druck erschienenen „True History of the Play of Pericles" entdeckt zu haben. Ich fürchte indeß, daß er mit dieser Entdeckung wenig Glück machen wird; ich wenigstens kann die Gründe, die er für seine Vermuthung anführt, nicht plausibel, ja nicht einmal haltbar finden. Zunächst beruft er sich auf die Beschaffenheit der Wilkins'schen Erzählung, welche aus zwei, in jener Zeit hinlänglich bekannten Elementen, dem alten Volksbuche von L. Twine (das unter dem Titel „The Patterne of painfull Adventures" etc. die Geschichte des Pericles dem alten Gower nacherzählt und 1576 zuerst im Druck erschienen war) und dem neuen

Was war dagegen natürlicher, als daß der junge Shakspeare — wie ich immer wieder hervorheben muß — bei seinen

---

Drama Pericles fast zu gleichen Theilen, ohne alle eigne Zuthat componirt sey. Wenn nun dennoch, folgert er, der Verfasser dieser Compilation in der Widmung an seinen Gönner Henry Fermor, den Friedensrichter für die Grafschaft Middlesex, also an eine Respectsperson, seine Erzählung „a poore infant of my braine" zu bezeichnen wage, so lasse sich der Verdacht und Vorwurf des frechsten und noch dazu gar nicht zu bemäntelnden Plagiats von ihm nur abwenden durch die Annahme, daß doch der eine dieser beiden Bestandtheile sein wahres Eigenthum gewesen seyn müsse. Allein dieß Argument ist schon deßhalb ohne Gewicht, weil man damaliger Zeit von Plagiat und geistigem Eigenthum ganz andre und viel unklarere, lockerere, dem Diebstahl günstigere Begriffe hatte als heutzutage. Außerdem aber liegt, selbst nach heutigen Begriffen, in Wahrheit gar kein Plagiat vor. Wilkins erklärt ja auf dem Titel ausdrücklich, daß seine Novelle dem Play of Pericles nacherzählt sey, und am Schlusse der ausführlichen Inhaltsanzeige weist er nochmals auf diese seine Quelle hin, indem er hinzufügt: „Onely intreating the Reader to receive this Historie in the same maner as it was under the habit of ancient Gower the famous English Poet, by the King's Maiesties Players excellently presented." Wer so offen und bestimmt die Quelle, aus der er geschöpft, angiebt, ist kein Plagiator: Niemand wird Ch. Lamb's bekannte und allgemein beliebte Tales from Shakspeare, die noch enger an Shakspeare's Dramen sich anschließen als Wilkins' Novelle, ein Plagiat schelten. Nach Delius soll indeß Wilkins auf den Pericles nur darum so ausdrücklich hingewiesen haben, um anzudeuten, daß das Drama ursprünglich sein Eigenthum sey. Warum aber, müssen wir fragen, gab er nicht statt der Novelle seine Originaldichtung in Druck, ein offenbar viel einfacheres und natürlicheres Mittel, sein Eigenthum geltend zu machen und den Plagiator Shakspeare an den Pranger zu stellen? Weil, antwortet Delius, „das Drama mittlerweile in den Besitz der King's Players übergegangen und unter Shakspeare's Händen ein ganz andres geworden war." Ein „ganz andres"? Wie stimmt das mit der Mühe, die sich Delius gegeben, darzuthun, daß die ganze erste Hälfte des Stücks wenig oder gar nicht von Shakspeare geändert seyn könne, sondern klärlich als das Machwerk eines untergeordneten Dichters sich ausweise? Gesetzt aber auch, das Stück wäre unter Shakspeare's Händen ein „ganz" andres geworden und in dieser Gestalt in den Besitz der Schauspieler des Königs übergegangen, so hinderte dieß doch den bestohlenen Autor keinenfalls, sein eignes Drama so, wie es von ihm verfaßt worden, drucken zu lassen: kein Recht der Welt konnte ihm dieß wehren, weil ein solches Recht

ersten dramatischen Versuchen sich an den Styl der damals besten Muster seiner Kunst hielt und in ihrer Manier arbeitete? Hier offenbar in R. Greene's Manier. Wie dessen sämmtliche Dramen, so ist der Pericles mehr eine dramatisirte Erzählung, in Sprache, Composition und Charakteristik durchweg episch gehalten, und daher auch im Allgemeinen mit den Greene'schen Fehlern behaftet. Gleichwohl übertrifft er und übertraf er ohne Zweifel schon in seiner ursprünglichen Gestalt sein Vorbild in vieler Hinsicht. Die Charaktere sind, obwohl ohne Rundung und

---

das himmelschreiendste Unrecht wäre! Offenbar also hatte Wilkins keinen Anspruch an den Pericles, weder in dessen gegenwärtiger noch in seiner früheren Gestalt, weder vor noch nach der Ueberarbeitung durch Shakspeare. Und in der That zeigt das einzige Stück, das sich von Wilkins erhalten hat und das unter dem Titel „The Miseries of Inforst Marriage" etc. 1608 im Druck erschien (wiederabgedruckt bei Dodsley a. a. O.), daß meines Erachtens Wilkins unmöglich der Verfasser des ursprünglichen Pericles gewesen seyn kann. Delius freilich findet eine durchgängige stylistische, metrische und dramaturgische Verwandtschaft zwischen der „Erzwungen Heirath" und dem Pericles und Timon. Allein die einzelnen Züge dieser Verwandtschaft, die er dafür beibringt, beweisen aus den angeführten Gründen schon als Einzelheiten nichts; außerdem erklären sie sich viel einfacher aus dem allerdings bemerkbaren Bemühen des guten Wilkins, sich in Diction, Versbildung und andern äußerlichen Beziehungen Shakspeare anzunähern, den er vielleicht aufrichtig bewunderte (und daher den Pericles in Novellenform wiedergab), den er aber nur in seinen Schwächen und seinen wenigst ausgezeichneten Arbeiten nachzuahmen verstand und zu erreichen vermochte. Das Ganze seiner Inforced Marriage, als Ganzes betrachtet, ist nicht nur ein ziemlich unbedeutendes Machwerk, sondern entfernt sich in seinem schmutzigen Inhalt, seiner laxen Moral, seinen ebenso haltlosen als widerwärtigen Charakteren, kurz in Geist und Charakter, so weit von dem Genius Shakspeare's und seiner ethischen Größe, und gehört so ganz dem Style und der Richtung jener neueren Dichterschule an, die ich (Thl. I, S. 330 ff.) geschildert habe, daß es im schroffsten Contrast steht zu der streng sittlichen Intention und dem rein ethischen Gehalte des Pericles und Timon. Ein Dichter, der in derselben Zeit, vielleicht in demselben Jahre den Pericles und die Inforced Marriage verfaßt hätte, wäre eine der seltsamsten Erscheinungen im Gebiete der dramatischen Literatur. —

mehr in Umrissen als in voller Farbe, doch um vieles kräftiger gezeichnet und entfalten mehr inneres Leben als in Greene's besten Stücken. Die Composition, obwohl äußerlich ganz episch, hält sich doch innerlich an den Faden Eines Gedankens: die Anschauung des Lebens, wie es ganz im Suchen und Finden, Verlieren und Wiederfinden seines höchsten Gutes, der reinen, ächten Liebe, aufgeht, spiegelt sich bald unmittelbar, bald mittelbar (durch den Contrast) in allen Hauptpartieen des Ganzen ab, und hat nur den Fehler, daß sie schon an sich mehr episch als dramatisch ist, weßhalb denn die Action, statt sich zu condensiren, zerstreut und verflacht in die Breite auseinandergeht. Selbst in der Sprache und Versbildung, soweit sich noch ihr ursprüngliches Colorit einigermaßen errathen läßt, glaube ich Anklänge an R. Greene's Styl zu erkennen, nur daß natürlich auch nach dieser Seite Greene in seiner eignen Manier von dem höheren poetischen Genius Shakspeare's übertroffen worden seyn wird, wie Malone durch den in seiner Manier gedichteten Titus Andronicus. Insbesondre schließen sich m. E. die komischen Scenen (z. B. zwischen den Fischern, zwischen Boult und seiner Herrin, 2c.) so nahe an Verwandtes in der Komödie der Irrungen, den beiden Veronesern, Heinrich VI (Hans Cade 2c.) und Romeo und Julie (die Schlägereien der Bedienten 2c.) an, daß sie nicht nur die komischen Partieen in Greene's Dramen weit in den Schatten stellen, sondern nothwendig von Shakspeare, und zwar von dem jungen und nicht von dem alten Shakspeare herrühren müssen.

Ehe ich nun, gestützt auf Pericles, Titus Andronicus, Heinrich VI und die oben genannten Lustspiele, zu einer Kritik der wirklich zweifelhaften älteren Stücke schreite, sind vorerst diejenigen von der Liste zu streichen, an denen Shakspeare aus

äußeren und innern Gründen entschieden gar keinen Theil hatte. Dazu gehören:

1) Die Anklage des Paris (The Arraignment of Paris), jenes im ersten Theil erwähnte Drama, das von den Buchhändlern Kirkman und Winstanley (1660) Shakspearen beigelegt worden, aber nach Nash's ausdrücklichem Zeugnisse (in dessen Epistle to the Gentlemen Students of both Universities vor R. Greene's Arcadia) ein Werk Peele's war. Gegen ein so vollgewichtiges Zeugniß würde selbst die innere Beschaffenheit des Stücks nichts beweisen, gesetzt auch, — was keineswegs der Fall ist, — man könnte dadurch veranlaßt werden, es Shakspeare zuzuschreiben.

2) Sir John Oldcastle, obwohl im Jahre 1600 von dem Buchhändler T. P. (Thom. Pavier) unter Shakspeare's vollständigem Namen gedruckt (wiederabgedruckt in dem Suppl. to the Edit. of Sh.'s Plays publ. in 1778 by S. Johnson and G. Steevens. Lond. 1780. II, 265 ff.), ist dennoch sicherlich nicht von ihm. Denn in mehreren Notizen (vom October, November und December 1599, p. 158. 162. 166. 236 f.) werden in Henslowe's Tagebuche Monday, Drayton, Wilson und Hathway ausdrücklich als die Verfasser der beiden Theile des Stücks genannt; auch ward, wie bemerkt, der Buchhändler später genöthigt, das Original-Titelblatt mit Shakspeare's Namen zu cassiren. Dennoch scheint es Tieck für eine Shakspeare'sche Arbeit zu halten; wenigstens hat er es in seine Uebersetzung der „Vier Schauspiele von Shakspeare" (Stuttg. u. Tüb. 1836) ohne Weiteres aufgenommen. Tieck's Urtheil, obwohl es in Dingen der Kritik vielfach und mit Recht angezweifelt worden ist, verdient immerhin einige Berücksichtigung. Betrachten wir also die Beschaffenheit des Stücks etwas näher. Da ist es denn zuvörderst sehr wichtig, zu bemerken, daß das Stück nothwendig erst nach dem Er-

scheinen von Shakspeare's Heinrich IV geschrieben seyn muß. Dieß ergiebt sich zur Evidenz aus dem Prolog und mehreren Stellen des Dramas selbst, in denen von Falstaff, Poins und Peto, von Heinrich's V lustigem Jugendleben, seinen Diebereien ꝛc. die Rede ist, — ganz in Uebereinstimmung mit den Vermerken bei Henslowe, wonach das Stück 1599 zum ersten Male gegeben und als ein neues bezahlt ward. Ist es nun aber hiernach entschieden um 1598 entstanden, so ist es mir, ehrlich zu gestehen, unbegreiflich, wie man es auch nur Einen Augenblick für eine Shakspeare'sche Arbeit halten kann. Erfindung, Sprache, Charakteristik und Composition, eine Menge Einzelheiten, — kurz nicht mehr als Alles spricht laut dagegen. Ich will nur auf Einiges aufmerksam machen. Zunächst, was sollte Shakspeare'n veranlaßt haben, seine Anschauung von Heinrich's V Charakter so ganz zu vernichten, so diametral sich selbst zu widersprechen, und den König, den er vom ersten Augenblick an so königlich auftreten läßt, hier umgekehrt darzustellen, wie er nicht nur mit großem Behagen seiner schlechtesten Jugendstreiche sich erinnert, sondern auch noch mit dem nichtsnutzigsten, gemeinsten Kerl von der Welt verkleidet Würfel spielt! Wie ferner ist es möglich, anzunehmen, daß Shakspeare auf der Sonnenhöhe seiner Dichterlaufbahn eine dramatische Composition in die Welt gesetzt habe, in der mehrere ganz verschiedene Handlungen so übel zusammengeflickt sind, daß das Ganze in Fetzen auseinanderfällt! Was hat z. B. ihrer innern Bedeutung nach die Geschichte Lord Powis' mit der Verschwörung des Grafen von Cambridge, Scroope's und Grey's, was diese mit Sir John Oldcastle's Schicksalen und der unbesonnenen Empörung Acton's, Beverley's und Murley's zu schaffen? Eine Masse Nebenpersonen, wie Lord Herbert und Sir Richard Lee, der Irländer und Sir John von Wrotham mit seinem Dorchen, der Herzog

von Suffolk, Graf Huntington und Butler, Chartres, Cromer, die Richter, Mayor, Schultheiß, Wirth, Kärrner, sind bloße Statisten, kaum äußerlich in die Action verflochten, und machen eine Menge Scenen nothwendig, deren poetischer Gehalt, bei Lichte besehen, sich auf Nichts reducirt. Die Hauptcharaktere sind zwar im Allgemeinen richtig gezeichnet, aber doch ganz ohne die Fülle und Rundung, ohne die innere Tiefe, ohne die Leichtigkeit der Bewegung und die fortschreitende Entwickelung, die Shakspeare's Figuren auszeichnet. Eben so ist die Sprache fließend und angemessen, der Dialog lebendig, in zwangloser Bewegung, aber ohne allen Schwung, arm an Gedanken wie an poetischen Bildern, und daher, obwohl meist ohne lange Reden, doch breit und flach, jedenfalls wenigstens weit entfernt von der poetischen Würde, Gediegenheit und innern Fülle, wie von der historischen Kürze und Energie der Diction in Richard II, Heinrich IV ꝛc. Insbesondere endlich sind die komischen Scenen z. B. zwischen dem Citator, Harpool, Sir John v. Wrotham, Dorchen ꝛc. oder zwischen Acton, Boure, Beverley und Murley, nicht nur ohne alle Bedeutung für die eigentliche Action, sondern größtentheils so gemein und geistlos, daß auch nicht ein Fünkchen von jener „facetious grace“ Shakspeare's darin zu entdecken ist. Das Ganze verräth einen Dichter, der zwar an Shakspeare's Meisterwerken sich bildete, ja ihn nachzuahmen suchte, aber an Geist und Talent weit unter ihm stand. —

3) Der lustige Teufel von Edmonton (The merry Devil of Edmonton, wieder abgedruckt in der neuesten Ausgabe von Dodsley's O. P. 1825. Vol. V.), — ein Lustspiel, das Shakspeare'n zugeschrieben ward, bloß darum, weil es zugleich mit einem Paar andern Stücken in einem hinten mit Shakespeare Vol. I. bezeichneten Bande (früher im Besitze K. Karl's II, später in Garrick's Sammlung) zusammengebunden sich fand. Auf

diese Buchbinder-Autorität hin taufte es der Buchhändler Kirkman in seinem Katalog auf Shakspeare's Namen, während Thomas Coxeter (nach Knight ein „laborious antiquarian", der 1747 starb) und der bekannte Oldys Mich. Drayton für den Verf. desselben erklärten. Allein unter dem 5ten April 1608 ist in den Stationers Registern folgender Vermerk eingetragen: Joseph Huntard, Thom. Archer (die Buchhändler): A book called the Lyfe and Deathe of the Merry Devill of Edmonton, with the pleasant Pranks of Smugge the Shmyth, Sir John and mine Hoste of the George, about their stealing of Venison. By T. B. Aus der näheren Bezeichnung der komischen Hauptfiguren (des Schmidts, Pfarrers und Wirths zum H. Georg) geht hervor, daß hier dasselbe Drama gemeint ist, das Tieck in seinem altengl. Theater Bd. II ebenfalls für eine Shakspeare'sche Arbeit ausgiebt, und eben so unzweifelhaft ist es, daß mit dem Beisatz: By T. B. der Name des Verfassers angedeutet ist. Das Stück ist meines Erachtens besser als Sir John Oldcastle; Ch. Lamb spricht sogar mit warmer Bewunderung von ihm, und Ch. Knight, obwohl er das Lob, das ihm Lamb ertheilt, für übertrieben hält, erkennt doch auch den Werth desselben bereitwillig an (Studies of Sh. p. 288 f.). Insofern wäre es wenigstens nicht unmöglich, es für eine Jugendarbeit Shakspeare's zu halten. Allein in dem 1604 gedruckten Blacke Booke by T. M. (Steevens bei Reed II, 129) wird es zugleich mit Thom. Heywood's: A Woman killed with Kindness, und zwar in der Art erwähnt, daß man annehmen muß, beide Stücke seyen damals noch neu und beim Volke sehr beliebt gewesen, was ohnehin von Heywood's Woman feststeht (Collier, Hist. III, 77). Danach schon möchte man vermuthen, daß auch der „Lustige Teufel von Edmonton" eine Arbeit Heywood's und nur durch einen Schreib- oder Druckfehler B statt H in dem Stationers-Vermerk stehe,

zumal da das Stück die nächste Verwandtschaft mit Heywood's Style zeigt, und unter dem Buchstaben B kein namhafter Dichter dieser Zeit bekannt ist. Jedenfalls schwindet jede Möglichkeit, daß es, wenn es erst zwischen 1602 und 1604 erschien, von Shakspeare herrühren könne. Für eine reifere Arbeit Shakspeare's aus der besten Zeit seiner dichterischen Thätigkeit ist es trotz mancher Vorzüge viel zu schlecht. Denn abgesehen von den Differenzen in Ton, Farbe, Sprache, die entschieden gegen seinen Shakspeare'schen Ursprung zeugen, sind die komischen Scenen z. B. zwar besser als in Sir John Oldcastle, aber noch lange nicht Shakspeare'sch; es ist mehr ein guter Volkswitz, der darin herrscht, ganz im Geiste des populären Heywood, aber eben darum ganz ohne die feine Ironie und den verborgenen sinnigen Humor Shakspeare's. Die Action entwickelt sich zwar mit großer Leichtigkeit und in anmuthiger Bewegung, die Scenen sind wohl disponirt und greifen rasch in einander; aber von der lebensvollen inneren Einheit und Harmonie einer Shakspeare'schen Composition findet sich keine Spur. Die Geschichte Fabel's und seines Bündnisses mit dem Teufel steht vielmehr ganz einsam, außerhalb der eigentlichen Handlung, und die Liebesintrigue zwischen Millisent und dem jungen Mounchensey ist nur ganz äußerlich und sehr locker mit den Wilddiebereien des Pfarrers, des Gastwirths, Schmidts und Müllers verflochten; innerlich stehen diese Personen und ihr Thun in gar keinem Verbande mit der Hauptaction, und sind daher im Grunde ganz überflüssig. Eben so verhält es sich mit der Sprache und Charakteristik. Nach beiden Seiten hin zeigt sich des Dichters Talent für gute, gefällige Volkspoesie. Aber Shakspeare's Genius, der das Leichte und Populäre mit dem Höchsten und Tiefsinnigsten so innig zu verschmelzen wußte, konnte, ums Jahr 1600 wenigstens, nicht bloß populär dichten. Man erkennt im lustigen

Teufel von Edmonton wiederum einen Dichter aus Shakspeare's Schule, unter Shakspeare's Einfluß gebildet; das Stück sollte ein phantastisches Lustspiel im Shakspeare'schen Style werden. Allein das Phantastische ist gerade das Schwierigste im Gebiete des Komischen; es fordert die größte Tiefe und Wahrheit der poetischen Anschauung, und daran gebrach es dem sonst begabten Verfasser. Kurz das Stück ist sicherlich nicht von Shakspeare. —

Diesen drei Stücken, deren Unächtheit auch durch äußere Zeugnisse hinlänglich erwiesen ist, reihe ich sogleich ein Paar andere an, denen so gut wie keine äußeren Gründe zur Seite, alle inneren aber entschieden entgegenstehen.

Die schöne Emma (the fair Em) und Mucedorus sind die beiden andern Dramen, welche, mit dem Lustigen Teufel in dem erwähnten Bande zusammengebunden, wenigstens von dem Buchbinder Shakspeare beigelegt worden sind. Tieck (Vorrede zur Vorschule, II, S. VII.) vertheidigt die schöne Emma, indem er bemerkt: „der Ausspruch, der sich durch den Buchbinder, sey es von wem es wolle, hat kund geben wollen, sey nicht so unbedingt zurückzuweisen, da die Behauptung jedenfalls aus einer Zeit herrühre, in der der Name Shakspeare's weniger als der Fletcher's galt. Auch habe der Besitzer des Buches gewiß Niemand mit diesem Titel hintergehen wollen als sich selbst. Shakspeare aber sey höchst wahrscheinlich früher nach London gekommen, als man gewöhnlich annehme. Wäre er schon im Jahre 1584—85 dort gewesen, und hätte ihn die Noth oder Neigung dazu getrieben, ohne seinen Namen zu nennen, für die Bühne zu arbeiten, so sey diese Skizze ohne Charakter, Sprache und Erfindung, wohl das Werk eines Jünglings, der ohne Studien und Gelehrsamkeit, scheinbar nicht zum Dichter berufen, eben auch nur ein Schattenspiel ohne Wesen und Inhalt dem

Theater gab; — — für Marlowe oder Greene, denen Viele dieses Stück haben zuschreiben wollen, sey es geradezu zu schlecht und unbedeutend; denn wenn die erste Scene und Einleitung auch eine gewisse Aehnlichkeit mit der des Bruder Baco habe, so fehle doch der poetische Geist, die Leichtigkeit und Anmuth jenes alten Gedichts diesem hier gänzlich." Tieck selbst wird diese Gründe wohl kaum für überzeugend gehalten haben. Da er einräumt, daß das Stück sogar für R. Greene — der bekanntlich viel leichte Waare lieferte — zu schlecht, ohne Charakter, Sprache und Erfindung sey; da es also nach seinem eignen Urtheil mit Shakspeare's Style nicht die geringste Verwandtschaft hat, sondern sogar vom Pericles und Titus Andronicus durch eine ungeheure Kluft geschieden ist; so reducirt sich Alles, was für Shakspeare's Autorschaft spricht, in der That auf die Autorität des Buchbindertitels; und wie schwach diese sey, hat sich hinlänglich am „Lustigen Teufel von Edmonton" gezeigt. Von einem Jünglinge, der ohne Studien und Gelehrsamkeit, wahrscheinlich auch ohne Dichterberuf, sich aus Neigung oder Noth zum Theaterdichter hergab, mag das Stück allerdings herrühren; — warum aber dieser Jüngling Shakspeare seyn soll, ist durchaus nicht einzusehen. Vielmehr ist sehr wahrscheinlich, daß der Besitzer jenes Buches den ungehörigen Titel darauf setzen ließ, eben weil er in einer Zeit lebte, in der Shakspeare's Name weit weniger galt als etwa Fletcher's oder B. Jonson's. Er mochte nämlich Shakspeare gar nicht oder doch so oberflächlich, vielleicht gar durch die Brille eines Tateham, der (1652) Shakspeare „the plebeian driller" nannte, kennen gelernt haben, daß er die drei Stücke bloß wegen ihrer ganz allgemeinen äußerlichen Aehnlichkeit unter einander und mit dem dramatischen Typus des Shakspeare'schen Zeitalters, um ihnen doch einen Titel zu geben, dem bekanntesten Namen der Zeit, in der sie

gedruckt waren, zuschreiben mochte. Diese Hypothese hat mindestens eben so viel Grund als jede andere. Und wenn also hiernach der Buchbindertitel gar nichts beweist, so möchte es dem Stücke wenig helfen, gesetzt auch, man wollte einräumen, daß Shakspeare bereits im J. 1584—85 nach London gekommen und als Theaterdichter aufgetreten sey. Denn auch der zwanzigjährige Shakspeare wird doch schon einigen poetischen Geist in sich gehabt haben, und der fehlt ja, wie Tieck selbst sagt, diesem Machwerke gänzlich. —

Endlich gehört zu den meines Erachtens zweifellos unächten Stücken auch noch

der Londoner verlorene Sohn.

Vom London Prodigal (bei Johnson und Steevens a. a. O. S. 449 f.) ist zwar die einzige ältere Ausgabe, die davon existirt, bereits im Jahre 1605 erschienen, und trägt Shakspeare's vollständigen Namen an der Stirn. Uebrigens jedoch wissen wir nichts von dem Stücke, da es weder in Henslowe's Tagebuche noch in den Stationers-Registern erwähnt wird. Wüßten wir auch von der Unverschämtheit nichts, mit welcher der Verleger oder Drucker jener Ausgabe Shakspeare für den Verfasser des Stücks ausgiebt, so bin ich überzeugt, daß kein Mensch darauf gekommen seyn würde, es Shakspeare'n beizulegen. Denn zunächst kann es auf keinen Fall zu seinen Jugendarbeiten gehören. Dafür beweist der Verfasser zu viel Bühnenkenntniß, zu viel Gewandtheit und Lebenserfahrung; nicht minder verräth die Sprache einen geübten Dichter, dem die Dialogisirung und Scenisirung des Stoffs leicht wird; auch behauptet Malone, wie ich glaube mit Recht, daß es nach einer Stelle im ersten Acte 1603 oder 4 geschrieben seyn müsse. Eine spätere Arbeit Shakspeare's kann es aber unmöglich seyn, da es an poetischem Gehalte und künstlerischem Werthe noch weit unter dem Pericles und Titus An-

dronicus steht. Denn im Ganzen ist es wenig besser als Sir John Oldcastle, mit dem es so viel innere und äußere Verwandtschaft zeigt, daß es vielleicht von Einem der genannten vier Dichter, jedenfalls aber aus der par excellence populären Schule herrührt, als deren Haupt man Heywood bezeichnen kann. Ganz im Geiste dieser Schule, die sich unstreitig nach Shakspeare's Auftreten an seinen Musterwerken weiter bildete, findet sich auch hier eine richtig gezeichnete, lebendige, aber leichte und oberflächliche Charakteristik. Versification und Sprache sind fließend und gewandt, aber ohne Kraft und Schwung, arm an Gedanken, mager im Ausdruck der Empfindung und Leidenschaft. Ebenso wechseln die Scenen in mäßiger, anmuthiger Bewegung; aber die Action läuft mehr am Faden einer äußeren Geschichte ab; sie fließt nicht aus der Tiefe des Gemüths, aus den Grundanlagen des Charakters, die Personen handeln mehr aus äußeren als inneren Motiven: Lucy z. B. opfert sich auf, weil sie nun doch einmal, wenn auch wider Willen, die Ehefrau ihres nichtsnutzigen Mannes ist, und letzterer, der verlorene Sohn, bekehrt sich plötzlich, weil seine Frau so aufopfernd sich ihm hingiebt. Ebenso besteht das Komische ganz äußerlich in dem Kauderwälsch des devonshirer Tuchhändlers, in einigen Schimpfereien und Bedientenwitzen, und wenn man will in der naiven Albernheit des Herrn Bisam (Civet) und seiner Braut und Frau. Von jenem innerlich waltenden Spiel des Humors und der Ironie, das überall Shakspeare's Lustspielen ihre tiefere Bedeutung giebt, hatte der Verfasser keine Ahnung. Besonders aber ist die Composition völlig unshakspeare'sch. Ich habe mir so viel Mühe gegeben, Shakspeare's Eigenthümlichkeit in dieser Beziehung näher an's Licht zu bringen, daß ich ein Recht zu haben glaube, darauf bei einer Kritik angeblich Shakspeare'scher Dramen ein besonderes Gewicht zu legen, mehr wenig-

stens als auf alle Einzelheiten, die bei einigem Talente fast Jeder bis auf einen gewissen Grad nachahmen kann. Die Composition beruht vorzugsweise und unmittelbar auf der Tiefe der poetischen Weltanschauung, und diese kann Niemand sich bloß aneignen. Nun findet sich zwar auch hier, wie in Sir J. Oldcastle, die Shakspeare'sche Manier wieder, mehrere Handlungen und Figurengruppen zugleich sich fortbewegen zu lassen. Aber diese verschiedenen Kreise sind nicht innerlich, organisch, — sie sind kaum äußerlich, mechanisch mit einander verbunden: die Geschichte des verlorenen Sohnes hat nicht die entfernteste Gemeinschaft des geistigen Gehalts mit den Liebesangelegenheiten Bisam's, Oliver's und Sir Arthur's; diese Personen wie Herr Wetterhahn (Wheathercock), Delia 2c. sind bloße Nebenpersonen, ohne alle poetische Bedeutung. Die Dichtung theilt sich in eine dramatische Action und eine Anzahl ganz gleichgültiger Nebenereignisse, in handelnde Personen und bloße Statisten, und fällt daher in Wahrheit auseinander. Ueberall mithin dieselbe Oberflächlichkeit, in welche populäre Schriftsteller so leicht gerathen, wenn sie bloß für den augenblicklichen Effect arbeiten.

Von den beiden Dramen, die Puritanerin (The Puritan or the Widow of Watling-Street, bei Johnson und Steevens a. a. O. S. 533 ff.), unter dem 6ten August 1601 in der Stationers Halle eingetragen und in demselben Jahre unter Shakspeare's Initialen W. S. (vielleicht Wentworth Smith) gedruckt, und die Geschichte vom König Stephan (The history of K. Stephen), die nicht einmal die Autorität jener beiden Buchstaben für sich hat, kann ich mich der Mühe überheben, ihre Unächtheit nachzuweisen, da bisher nur Buchhändler und Katalogenschreiber sie als ächt bezeichnet haben. Der Herzog Humphrey (The Duke Humphrey, a Tragedy), den noch Drake unter den

unächten Stücken erwähnt, ist höchst wahrscheinlich Shakspeare's Heinrich VI 2ter Theil. —

Unter den wirklich zweifelhaften Stücken dürfte eines der ältesten der

Locrine

seyn. The lamentable Tragedie of Locrine, the eldest Son of K. Brutus etc. (a. a. O. S. 189 ff.) findet sich zwar erst unter dem 20ten Juli 1594 in den Stationers-Registern eingetragen, und erschien 1595 durch Thom. Creede im Druck. Allein schon der Beisatz auf dem Titelblatte: as newly set forth, overseen and corrected by W. S., woraus man auf Shakspeare's Autorschaft geschlossen, beweist, daß es ein älteres, damals wieder hervorgesuchtes Stück war. Dasselbe folgt aus mehreren Stellen, die noch ganz in gereimten Versen geschrieben sind; es folgt ferner aus dem kriegerischen, patriotischen Geiste, der in den stärksten Farben über das Ganze ausgebreitet ist, und aus den offenbaren Anspielungen auf die Ereignisse der Jahre 1586—88, in denen England die Ränke Maria Stuart's fürchtete und von der Spanischen Armada bedroht war. In diesen Jahren dürfte daher das Stück zuerst erschienen seyn. Tieck hat es in seinem Alt-Englischen Theater übersetzt, und für eine Jugendarbeit Shakspeare's erklärt. Er meint, daß es wie ein Embryo die meisten späteren Werke Shakspeare's in sich enthalte und ein prüfender Blick überall sein Gemüth wieder erkennen müsse; daß es seine Vorliebe für das Bizarre und Gigantische so deutlich bekunde, ja daß die meisten Reden den Ton vom rauhen Pyrrhus im Hamlet nur wiederholen (eine Tirade, die gewiß aus einem früheren Schauspiele des Dichters sey); und daß es daher Shakspeare 1595, als man in England wieder eine Spanische Armada fürchtete, nur vermehrt und verbessert von neuem herausgegeben habe. Allein selbst wenn die Richtigkeit dieser Bemer-

kungen sich nicht bezweifeln ließe, — und zum Theil bezweifle ich sie, — so scheinen sie mir doch nicht stark genug, um jene Angabe auf dem Titelblatt der alten Ausgabe, wonach das Stück von Shakspeare nur überarbeitet und verbessert worden, zu widerlegen. Es hat zwar einige Hauptmotive, wie die Theilung des Reichs durch den sterbenden Vater, die Geistererscheinung, den Familienzwist u. A., die sich in Shakspeare's späteren Werken wiederfinden; auch einige Charaktere wie Humber, Albanakt, Estrild erinnern an Titus Andronicus. Allein solche allgemeine Motive finden sich in der dramatischen Poesie damaliger Zeit häufig, und die äußere Haltung der Charaktere, das Bizarre, Gigantische, trägt eher das Marlowe'sche Gepräge, als den Shakspeare'schen Typus. Shakspeare's Gemüth im Locrine wieder erkennen zu wollen, kann wohl nur heißen, daß Geist und Gesinnung des Stücks zu Shakspeare's Charakter wohl stimme. Allein in dem sittlichen Ernste und dem begeisterten Patriotismus, der die Seele des Stücks ist, hat ohne Zweifel jeder ehrenwerthe Engländer von 1586—88 mit dem Verfasser harmonirt. Es war im Allgemeinen die Gesinnung des ganzen Volks. Die Assonanz der meisten Reden an den Ton vom rauhen Pyrrhus scheint endlich eher wider als für Tieck's Meinung zu sprechen. Denn Shakspeare's Bescheidenheit hat sich niemals, selbst nicht in Prologen und Epilogen, das geringste Lob auf eine seiner eignen Arbeiten erlaubt; jene im Hamlet angeführten Verse dürften daher schwerlich aus einem Shakspeare'schen Stücke herrühren, zeigen auch mit der Vers- und Sprachbildung in seinen anerkannt ältesten Dramen keine Verwandtschaft. Fällt aber jene Voraussetzung weg, so erscheint die Diction im Locrine gleichfalls nicht eben Shakspeare'sch. Sie ist zunächst viel schwerfälliger, breiter, langsamer als im Titus Andronicus und Heinrich VI, und hat dafür

keineswegs die geheime Anmuth und Zartheit des Pericles. Obwohl ferner der Stoff viel Verwandtschaft hat mit dem des Titus, so ist doch der Ausdruck der Gefühle, Leidenschaften und Affecte weit kraftloser und dünner. Es fehlt jener stürmische, den Dichter selbst mit fortreißende Aufschwung, den wir bei einem solchen Sujet im jugendlichen Shakspeare voraussetzen dürfen; die Sprache ist zu gewählt, zu kunstreich, mit prächtigen Beiwörtern und Bildern geschmückt; die nicht selten hervortretende Reflexion im Charakter der handelnden Personen wie in den Prologen der Acte verräth einen älteren, mehr über seinem Stoffe stehenden Dichter, — ganz im Gegensatz zu dem überall jugendlicheren Colorit des Titus Andronicus. Da beide Stücke nothwendig ziemlich gleichzeitig entstanden seyn müssen, der Locrine vielleicht sogar später, nach dem Siege über die Armada (1588), so ist dieser Umstand von besonderer Wichtigkeit. Endlich kann ich im Locrine nichts von jenem feinen Gefühle Shakspeare's für die Schönheit der dramatischen Form entdecken. Der Stoff ist hier keineswegs epischer Natur, und der Mangel kann mithin nicht mit der episirenden Manier entschuldigt werden, der Shakspeare im Pericles folgte. Er eignete sich vielmehr eben sowohl wie im Titus zu organischer, ächt dramatischer Abrundung, welche Shakspeare dort bereits erstrebt. Dennoch hatte der Dichter des Locrine offenbar keine Ahnung von jener eigenthümlich Shakspeare'schen, überall centralisirenden, aus dem Boden einer eigenthümlichen Lebensansicht emporwachsenden Composition. Die lange Scene vom Tode des Brutus, ja der ganze erste Act ist nur prologisch, der Vergangenheit angehörig, und steht daher ganz außerhalb der dramatischen, gegenwärtigen Action. Diese beginnt erst mit dem zweiten Acte; aber damit tritt auch sogleich eine innere Spaltung ein: hier die Geschichte Humber's, Hubba's und Estrild's, dort

die Geschichte Locrine's, seines Weibes, Bruders und Oheims. Beide Kreise berühren sich nur äußerlich vermittelst der rein factischen Begebenheiten, sie laufen nicht concentrisch um denselben Mittelpunkt: die Geschichte Humber's hat eine ganz andre Bedeutung als Locrine's Thaten und Schicksale. Hubba und Albanakt sind bloße Nebenfiguren, die ganz äußerlich in die Handlung ein- und wieder heraustreten. Ueberall fehlen die lebendigen, ideellen Beziehungen der Thaten und Charaktere auf einander, die organischen Gegensätze, wie sie schon im Titus und selbst im Pericles hervortreten. In dem Allen kann ich mithin nichts von Shakspeare'schem Geiste entdecken. —

Nur die komischen Partieen machen eine Ausnahme. Die Geschichte Strumbo's mit seinen beiden Weibern bildet zuvörderst eine Art humoristischen Seitenstücks zu Locrine's Leben und Handlungsweise, d. h. sie ist nach Shakspeare'scher Weise mit der Haupt-Action in ideelle Beziehung gesetzt. Die komischen Partieen haben aber auch im Einzelnen nach Gehalt und Form ein mehr Shakspeare'sches Gepräge, mehr Verwandtschaft mit den komischen Scenen im Pericles, Heinrich VI, den beiden Veronesern u. s. w. Ich glaube Etwas von jener „witzigen Grazie" in ihnen zu verspüren; mindestens scheint es mir kaum zweifelhaft, daß sie von einer andern Hand herrühren als die tragische Haupthandlung. Hat also Shakspeare irgend einen Antheil an dem Stücke, so sind es m. E. nur die komischen Partieen, die er vielleicht ganz oder größtentheils aus eigenen Mitteln beigefügt, oder wenigstens übergearbeitet und verbessert hat. Ob das Stück zu jenen Arbeiten gehörte, um deretwillen Greene dem jungen Shakspeare den Vorwurf machte, sich mit fremden Federn geschmückt zu haben, ob es also vielleicht ursprünglich ein Werk G. Peele's war, worauf die gewählte, kunstreiche Diction schließen ließe, oder Marlowe's, worauf die obenerwähnten

Eigenthümlichkeiten hinzuweisen scheinen, wage ich nicht zu entscheiden. Nur so viel scheint mir gewiß zu seyn, daß mit den Buchstaben W. S. auf dem Titelblatte der alten Ausgabe kein Wentworth Smith (wie Malone glaubte) oder sonst Jemand außer Shakspeare gemeint seyn dürfte, schon darum nicht, weil nach Allem, was wir von diesem Buchstabenverwandten Shakspeare's wissen, seine Dichterlaufbahn höchst wahrscheinlich erst zehn Jahre nach der Erscheinung des Locrine begann. (In Henslowe's Registern wird er erst 1599, als Verfasser der Italian Tragedy etc. erwähnt. Collier, Hist. III, 98). Ob aber Shakspeare nicht bloß vermeintlich und angeblich, sondern wirklich seine bessernde Hand an den Locrine gelegt, zur Entscheidung dieser Frage bieten die komischen Partieen eine zu dürftige und unsichere Stütze dar. —

Mit dem Locrine gehört unmittelbar zusammen

der ältere König Johann.

Zuvörderst muß das Stück ziemlich gleichzeitig mit dem Locrine entstanden seyn. Denn The troublesome Reign of John, King of England, in zwei Theilen, von Steevens in seine Six old Plays etc. (II, 1 ff.) aufgenommen, wurde bereits 1591 für den Buchhändler Sampson Clarke, doch ohne Angabe des Verfassers, gedruckt, muß indeß schon zur Zeit des spanischen Krieges oder doch bald nach der Besiegung der Armada (1588) verfaßt seyn. Das zeigt zur Evidenz der fanatische Eifer gegen den Katholicismus, wie der glühende patriotische und kriegerische Sinn, der im Ganzen sich ausspricht, verwebt mit vielen Anspielungen auf fremde Invasionen und auf Englands siegreiche Kraft, sobald es nur in sich selbst einig sey. Außerdem finden sich im 1sten Theile (der in Tieck's Uebersetzung bis zum 4ten Act reicht) sehr viele Stellen in gereimten Versen; auch im zweiten Theile kommen sie vor, obwohl seltener, vielleicht, wie Collier vermuthet, weil

sie hier durch eine spätere Ueberarbeitung zum Theil herausgebracht worden sind. Shakspeare wurde das Stück beigelegt, weil sein Name auf dem Titelblatte eines späteren Abdrucks vom Jahre 1611 (für den Buchhändler J. Helme) durch die Initialen W. Sh. angedeutet, in der folgenden Ausgabe von 1622 (für Th. Dewe) aber vollständig abgedruckt sich findet. Die englischen Kritiker sind indeß fast einstimmig der Meinung, daß das Stück viel zu schlecht sey, um auf Shakspeare's Namen, auch nur theilweise, Anspruch zu haben, daß also auch hier ein Buchhändlerbetrug zu Grunde liege; nur Steevens hielt es anfänglich für ächt. Schlegel dagegen behauptete, es lasse sich sehr wahrscheinlich machen, daß das Stück von Shakspeare herrühre, und Tieck (Altengl. Theater I, S. XVI) erklärt es ohne Bedenken für eins seiner Jugendwerke: die Zusammensetzung, die Charaktere, ja jede Zeile trage so das Gepräge Shakspeare's, daß es lächerlich sey, wenn die Engländer es blindhin dem R. Greene oder Marlowe oder irgend einem Andern zuschreiben wollen, bloß weil es nach ihrer Meinung so ganz armselig und des Dichters unwürdig sey. Ich meinerseits kann weder dem einen noch dem andern Urtheil unbedingt beistimmen. Beide Theile scheinen mir zu weit zu gehen: daß jede Zeile das Gepräge Shakspeare's trage, muß ich wenigstens eben so entschieden leugnen, als daß das Stück durchweg zu schlecht sey, um auch nur des jungen Shakspeare's Namen tragen zu dürfen. Daraus folgt indeß noch nicht, daß das Stück wirklich vom jungen Shakspeare herrühre oder von ihm wenigstens verbessert worden sey. Ganz sein Eigenthum ist es m. E. sicherlich nicht. Denn in den komischen Partieen, z. B. in den Scenen zwischen Phil. Faulconbridge und den Mönchen und Nonnen, kann ich so wenig Shakspeare's „facetious grace" wiederfinden, daß ich vielmehr nur Roheit und Gemeinheit erblicke. Hätte Shakspeare

überhaupt solche Scenen schreiben können, so würde er das Widerwärtige darin durch Witz und Humor zu adeln gewußt haben. Davon findet sich aber keine Spur; die Quelle des Witzes, die bereits im Pericles, Heinrich VI und reicher natürlich noch in den ältesten Lustspielen sprudelt, scheint ganz versiegt: das Komische besteht vielmehr bloß im nackten Factum, und dieß Factum ist ein plumpes Pasquill. Man wende nicht ein, daß der Dichter von der allgemeinen Volksstimmung sich habe hinreißen lassen, und dem Volkswitze ein Opfer gebracht habe. Denn selbst von Volkswitz kann hier nicht die Rede seyn, und wie trefflich schon der junge Shakspeare es verstand, den wahren Volkswitz poetisch zu verwenden, zeigen seine genannten Jugendarbeiten mit überzeugender Klarheit. Außerdem zeichnen sie sich auch schon durch ihre kurzen gereimten Verse und durch eine Sprache aus, zu der man in allen übrigen Dramen Shakspeare's auch nicht das entfernteste Seitenstück finden wird. Ebenso trägt die lange Scene bei St. Edmund's Schrein und gegen den Schluß des zweiten Theils die Scene zwischen dem Mönche und dem Abte, die der oben getadelten sehr ähnlich ist, ein so entschieden unshakspeare'sches Gepräge, daß bei ihnen auch nicht einmal von Aenderungen oder Verbesserungen durch Shakspeare's Hand, geschweige denn von Shakspeare'schem Ursprung die Rede seyn kann. Dagegen kann man geneigt seyn, und ich war früher selbst geneigt, einige andre Partieen des Stücks, wenn nicht für Shakspeare's alleiniges Eigenthum, doch für sein Miteigenthum zu halten. Einzelne Scenen, z. B. im ersten Theile die Stelle, wo sich Phil. Faulconbridge entschließt, lieber der Bastard K. Richard Löwenherzens als der ächte Sohn des alten Faulconbridge seyn zu wollen, ferner die Scene zwischen Hubert und dem Prinzen Arthur, zwischen Johann, dem Propheten von Pomphret, Ph. Faulconbridge u. s. w., so wie die verschiedenen

Monologe Johann's, tragen m. E. ein so ächt poetisches Gepräge, daß sie im Allgemeinen, in Geist und Charakter, Shakspeare's Jugendarbeiten ziemlich nahe kommen. Auch die Charakteristik ist des jungen Shakspeare keineswegs unwürdig. Das ergiebt sich schon daraus, daß die Grundzüge in den Charakteren Johann's, Faulconbridge's, Hubert's und der meisten Nebenfiguren von Shakspeare in seinem (unbestritten ächten) König Johann beibehalten, und nur die viel gröberen Conturen und die grell aufgetragenen Farben gemildert, die Charaktere nach innen vertieft, mit einem reicheren Geistes- und Gemüthsleben ausgestattet, die Motive ihres Handelns klarer dargelegt, die Gegensätze zwischen ihnen schärfer betont sind. Ebenso trägt die Composition im Wesentlichen bereits ganz die Form an sich, welche der Stoff später durch Shakspeare's Meisterhand gewonnen hat. Um Plan und Grundgedanken des Stückes näher zu entwickeln, könnte ich daher nur wiederholen, was ich über Shakspeare's K. Johann (im zweiten Theile) bereits gesagt habe. Denn in dieser Beziehung hat Shakspeare fast nichts geändert: nicht nur die Anlage des Ganzen, den Gang der Handlung, die Scenenfolge hat er durchgängig adoptirt, sondern auch die Intention, die leitenden Motive, die Auffassung des ideellen Kerns, der allgemeinen Bedeutung der dargestellten historischen Ereignisse ist im Wesentlichen dieselbe, nur klarer hervorgehoben und tiefer verstanden. Shakspeare selbst urtheilte daher offenbar günstiger über das alte Drama als seine englischen Kritiker.

Was endlich die Sprache betrifft, so sucht Malone (bei Reed XIV, 258 f.) zwar nachzuweisen, daß sie die größte Verwandtschaft zeige mit der Diction im zweiten und dritten Theil Heinrich's VI, und daß daher beide Dichtungen demselben Verfasser angehören müßten, — was er besonders betont, weil es nach seiner Meinung zugleich ein klarer Beweis für die Unächt-

heit Heinrich's VI ist. Hätte er Recht, so schlüge sein Beweis offenbar zu Gunsten der Aechtheit des alten Königs Johann aus, da die Shakspeare'sche Abstammung Heinrich's VI m. E. nicht mehr bezweifelt werden kann. Allein hier hat offenbar sein Vorurtheil gegen Heinrich VI, sein Bestreben, die Unächtheit desselben darzuthun, seinen Blick getrübt, und ihn über äußerliche Aehnlichkeiten den gänzlichen Mangel an innerer stylistischer Verwandtschaft übersehen lassen. In der zu Monotonie und Steifheit ausartenden Regelmäßigkeit des Versbaus, deren der junge Shakspeare in seinen historischen Dramen (in den Lustspielen viel weniger), und zwar nicht nur in Heinrich VI, sondern auch in Richard III und in König Johann sich befleißigt, zeigt der alte König Johann allerdings Aehnlichkeit mit der Behandlung des Verses in Shakspeare's Jugendarbeiten, obwohl auch in dieser Beziehung einem ausgebildeten Stylgefühle Differenzen sich kundgeben werden. Dagegen in der durchgängig herrschenden Phantasielosigkeit des sprachlichen Ausdrucks, in der Armuth an allgemeinen Gedanken (s. g. Sentenzen), in dem Mangel an Wärme der Empfindung wie an Schärfe und Prägnanz der Reflexion, in der Neigung zu künstlicher Rhetorik (z. B. in der Scene zwischen Hubert und Arthur), welche die Kälte und Schwunglosigkeit im Ausdruck des Gefühls und Affects ersetzen oder verdecken soll, und welche Hand in Hand geht mit einer offenbar durch längere Uebung gewonnenen, einen älteren, schon einigermaßen geschulten Dramatiker verrathenden Gewandtheit in der Führung des Dialogs und der formellen Dramatisirung des Stoffes, — in allen diesen inneren Merkmalen zeigt die Diction des alten Königs Johann so wenig Verwandtschaft mit dem Styl weder des jungen noch des alten Shakspeare, daß sie gerade den Haupteinwand bietet gegen den Shakspeare'schen Ursprung des Stücks. Und diese sprachliche

Differenz zieht sich, zwar hier und da minder scharf hervortretend, doch klar genug durch alle Theile des Ganzen hindurch, so daß auch eine Ueberarbeitung oder Verbesserung einzelner Partieen durch Shakspeare nicht wohl angenommen werden kann.*)

Arden von Feversham,

ein bürgerliches Trauerspiel, das bereits unter dem 3ten April 1592 in den Stationers Registern eingetragen und in demselben Jahre gedruckt ward (wiederholt 1599 und 1633, stets ohne Namen des Verfassers), hat zwar gar keine äußere Autorität für sich, — denn erst 1770 schrieb es der Feversshamer Buchhändler Jacob in dem von ihm veranstalteten Drucke auf Grund einiger ganz unerheblicher Parallelstellen Shakspeare zu —; gleichwohl läßt sich m. E. nicht so ohne Weiteres, wie die englischen Kritiker thun, darüber absprechen, ob es nicht doch eine Jugendarbeit Shakspeare's seyn könnte. Tieck, (Vorschule I, XXI f.) giebt eine ausführliche Kritik des Stücks. Ich stimme dem Lobe, das er ihm ertheilt, zwar im Allgemeinen bei. Aber auch seine Kritik ist insofern einseitig, als sie die Mängel des Stücks, die nicht bloß in einigen kleineren oder größeren Auswüchsen, in übertriebenen Ausdrücken und lahmen Versen bestehen, verschweigt. Was zunächst die Sprache betrifft, so ist sie, obwohl meist poetisch, doch für Shakspeare's Wärme der Empfindung und sprudelnde Geistesfülle zu frostig, langsam, breit und eintönig, oft auch zu gewählt, die Form künstlich er-

*) Die Frage, wer der Verfasser des alten Königs Johann gewesen, wage ich — wegen der Unsicherheit jedes kritischen Urtheils aus bloß inneren Gründen — nicht zu beantworten. Indeß scheint mir die schriftlich mir mitgetheilte Vermuthung Hrn. von Friesen's (der zu meiner Freude mit meiner gegenwärtigen Beurtheilung des Stücks im Wesentlichen übereinstimmt), daß es von G. Peele in Gemeinschaft mit R. Greene verfaßt seyn dürfte, in hohem Maaße plausibel zu seyn.

höht, zu schön für den magern Inhalt, so daß sie zuweilen an den Artifex verborum G. Peele erinnert. Die Charakteristik ist zwar im Allgemeinen wahr und lebendig; einige Figuren jedoch, wie Franklin, der Maler und Susanne, erscheinen gar zu blaß, zerfließend und verschwimmend, während andere hier und da aus der Rolle fallen, z. B. Michel, der Diener des Arden'schen Hauses, der gelegentlich einen ganz confusen, lächerlich-albernen Liebesbrief producirt, bald darauf aber (Act III, Sc. 1) in sehr gewählten, fast erhabenen Ausdrücken seine Gewissensangst schildert; ebenso der schwarze Will, ein gemeiner Bandit, der aber zu Zeiten ziemlich in demselben Tone redet, wie der sentenzenreiche Franklin. Das ist ganz wider Shakspeare's Kunst, die Charaktere nicht nur dem Inhalt, sondern auch der Form nach scharf zu unterscheiden, eine Kunst, die doch schon im Pericles, in Heinrich VI ꝛc. deutlich hervortritt. Ebenso entspricht die Composition mehr dem Style der älteren Schule als der Shakspeare'schen Weise, d. h. sie geht geradlinig, ohne Rundung und Verschlingung fort: ein Versuch, den Mord zu vollziehen, reiht sich an den andern; bloß äußerliche Zufälle, ohne ideelle Bedeutung, verhindern stets die That, zu welcher der Entschluß bereits in der ersten Scene gefaßt wird. Diese Eine That liegt vier volle Acte hindurch in den Geburtswehen; sie bildet den alleinigen Inhalt der ganzen Action: kein Wunder daher, daß die Darstellung mit der Zeit ermüdend wird. Ja das unnatürliche Verbrechen ist nicht einmal genügend motivirt: Arden wird ermordet ohne eigene Schuld, — die poetische Gerechtigkeit, die durch Darstellung seines Unrechts gegen Rich. Reed gerettet werden soll, hinkt wenigstens sehr matt hintennach; — Alice, eine Frau von edler Herkunft, die der edle Arden lieben konnte und noch immer liebt, trachtet ihm nach dem Leben aus einer niedrigen, verbrecherischen Leidenschaft, die fix und fertig

da ist, ohne aus ihrem Charakter oder auch nur aus äußern Umständen erklärlich zu werden. Eine Idee, eine allgemeingültige Lebensanschauung, fehlt dem Stücke gänzlich; es ist eben nur dieses einzelne Verbrechen, von diesen einzelnen bestimmten Personen ausgeführt, was zur Darstellung kommt, umgeben von einem Ballast ganz gleichgültiger Nebenpersonen, die wie Lord Cheiny, der Gastwirth, der Goldschmidt, Matrose, Fährmann &c. kaum äußerlich in die Handlung verflochten sind. Der Ansatz endlich, den der Dichter hier und da zu einer komischen Scene nimmt (z. B. Act VI, Sc. 2. 3), verräth auch nicht das Mindeste von Shakspeare's großem Talente für das Komische, das doch überall in seinen älteren Stücken (mit alleiniger Ausnahme des Titus Andronicus) so bedeutend hervortritt. Dazu kommt, daß in allen älteren Dramen Shakspeare's eine größere und kleinere Anzahl gereimter Stellen sich findet. Hier dagegen fehlen diese gänzlich; ja selbst die Reim-Schlüsse, womit Shakspeare in allen seinen Stücken eine längere Rede oder eine Scene zu endigen pflegt, kommen hier im Ganzen nur viermal vor. Das Stück ist sonach m. E. zwar eines der besten unter den Werken der älteren vor-shakspeare'schen Schule, aber nicht einmal unter Shakspeare's Einfluß entstanden, geschweige denn von ihm selber ausgegangen.*)

*) Im Allgemeinen stimmen mit meinem Urtheil sowohl Ch. Knight (a. a. O. p. 82) wie N. Delius (Pseudo-Shakspeare'sche Dramen, Elberfeld, 1856, Vorr. S. VI) überein. Ich weiche nur darin von ihrer Ansicht ab, daß ich den Werth des Stücks nicht ganz so hoch anschlage, es nicht auf Eine Stufe mit Eduard III stellen kann, und mich daher auch schon in der zweiten Auflage gegen seine Aechtheit erklärt habe. Mézières (Prédécesseurs de Sh. etc. p. 103 f.) findet die Charakteristik Mosbie's und Alice's so ausgezeichnet, daß er darin die Hand Shakspeare's erkennt und das Stück wenigstens zum Theil ihm beimißt.

Kaum mehr Anspruch auf den Namen Shakspeare's hat das folgende Stück:

Leben und Tod Lord Cromwell's,

das Tieck ebenfalls unter den „Vier Schauspielen Shakspeare's" übersetzt hat. The Life and Death of the Lord Cromwell (bei Johnson und Steevens a. a. O. S. 373 ff.) findet sich unter dem 11ten August 1602 in den Stationers-Registern eingetragen mit dem Beisatz; as it was lately acted by the Lord Chamberlain his Servants, also von Shakspeare's Truppe, und wurde in demselben Jahre ohne Angabe des Verfassers gedruckt; erst in der zweiten Auflage von 1613 erschienen Shakspeare's Initialen W. S. auf dem Titelblatte. Daß hier wiederum jener Wentworth Smith gemeint sey, zu dem Malone und die englischen Kritiker gern ihre Zuflucht nehmen, ist schon deßhalb unwahrscheinlich, weil derselbe um diese Zeit mit Henslowe's Truppe in naher Verbindung stand. Wenigstens wurden von ihm zwischen dem April 1601 und dem März 1603 nach Henslowe's Tagebuche nicht weniger als 14 verschiedene Stücke der Truppe des Lord Admirals übergeben, sämmtlich in Gemeinschaft mit andern Dichtern verfaßt. Für sich allein scheint Smith wenig oder nichts gearbeitet zu haben. Außerdem ist nicht einzusehen, warum des Herrn Smith Name nicht vollständig auf dem Titelblatt ausgedruckt worden seyn sollte. Sicherlich also ist Shakspeare's Name gemeint, eben damit aber auch die Vermuthung nahe gelegt, daß nur eine Buchhändlerspeculation auf die Popularität des Shakspeare'schen Namens der Veröffentlichung des Stücks durch den Druck zu Grunde liegen dürfte. Jedenfalls ist damit nur eine Buchhändlerautorität, also nach den oben angeführten Beispielen wenig oder nichts gewonnen. Soll aber die innere Beschaffenheit des Stücks entscheiden, so ist die erste Frage, wann es entstanden seyn dürfte. Das „lately

acted" im Vermerk des Verlegers würde für das Jahr 1601—2 sprechen, wenn wir wüßten, ob das Stück nicht bloß „kürzlich aufgeführt" worden, sondern auch kürzlich erst entstanden sey. Letzteres ist insofern unwahrscheinlich, als die vielen gereimten Verse, die durch das ganze Drama gehen, auf ein höheres Alter desselben hinweisen und die Vermuthung zulassen, daß es ein älteres, um 1602 nur wiederholtes oder aufgewärmtes Werk gewesen seyn könnte. Dafür spricht auch die Anlage und Composition des Ganzen, die gerade das Ungenügendste an ihm ist. Diese erzählende, episirende Manier, welche das Leben eines Menschen durch seine verschiedenen Stadien hindurch verfolgt und damit das Stück in viele kleinere Stücke zertheilt, weist auf die ältere Schule zurück, der Shakspeare anfänglich sich anschloß, eignet sich jedoch nur für den epischen, sagenhaften, phantastischen Stoff des Pericles, nicht aber für den geschichtlichen des Cromwell. Denn die Sage ist selbst wesentlich Vergangenheit in die Gegenwart oder vielmehr Gegenwart in die Vergangenheit hineingedichtet; ihre Form ist daher das Epos, die Erzählung. Die Geschichte dagegen ist nur Geschichte als lebendige, die Vergangenheit in sich tragende, die Zukunft bedingende Gegenwart; für sie paßt mithin nur die streng dramatische Form, jene innere Einheit des Raumes, der Zeit und der Handlung, die nicht nur alle späteren, sondern in Betreff der „Historien" auch schon die frühesten Dramen Shakspeare's durchzieht. Hier dagegen sind alle drei verletzt: der erste Act hat andere Grundverhältnisse und einen andern Sinn, als der zweite und dritte ꝛc.*) Die Einheit ist nur geknüpft an die Einheit der Person, deren Leben geschildert wird. Dennoch ist die Geschicklichkeit anzuer-

*) Diesen Punkt urgirt Ch. Knight in seiner Beurtheilung des Stücks (a. a. O. p. 275 f.) mit Recht vorzugsweise.

kennen, mit welcher der Dichter die mannichfaltigen, lose aneinandergereihten Fäden wieder aufzunehmen und die verschiedenen Personen, die er da und dort zu verschiedenen Zeiten vorgeführt hat, zuletzt wieder zu versammeln weiß, obwohl er freilich ihre dramatische Existenz nicht zu einem eigentlichen Abschlusse zu bringen vermag. Nur insofern ließe sich in seiner Dichtung Shakspeare's feiner Sinn für organische Abrundung des Stoffes einigermaßen wiederfinden, als wenigstens dem Ganzen Eine, wenn auch zu unbestimmte, zu allgemeine, an sich schon mehr epische als dramatische Lebensanschauung zu Grunde liegt: das Leben nämlich gefaßt in seiner wogenden Bewegung, in der es bald zur Ebbe des Mißgeschicks hinabsinkt, bald zur Fluth des höchsten Ansehns und Glanzes emporsteigt. Dieß zeigt sich nicht nur an den Schicksalen Cromwell's, sondern auch an den mannichfaltigen Wechselfällen des Glücks im Leben Banister's und seiner Familie, Bagot's, Bedford's und Frescobald's bis auf den guten Hodge und Seely herunter. Die Charaktere sind der episirenden Manier gemäß nur unter allgemeine Rubriken gefaßt: Thomas Cromwell stets edel, liebenswürdig, talentvoll, hochstrebend; sein Vater ein gutherziger Polterer; Gardiner ehrgeizig, neidisch, ränkesüchtig; die Herzoge von Norfolk und Suffolk gewöhnliche Hofmenschen, erfreut über den Sturz eines Nebenbuhlers, ohne doch Kraft und Muth zu besitzen, selbst Hand anzulegen; Bedford dagegen ein Mensch im Hofkleide, dankbar, voller Schmerz über den Fall des Freundes, aber ohne Witz und Energie zu thätiger Hülfe; Banister ein unverschuldet Unglücklicher; Frescobald durch und durch eine schöne Seele; Bagot dagegen von Kopf bis zu Fuß ein Schuft; Hodge ein närrischer, gutmüthiger Tropf, dessen Dummheit sein Glück ist 2c. Alle diese Figuren sind mehr äußerlich in leichten, gutgezeichneten Umrissen dargestellt; die Tiefe ihres inneren Lebens bleibt ganz

verschlossen: nur so weit sie handgreiflich handeln, heben sie sich von der Fläche des Gemäldes ab. Doch zeigen die komischen Charaktere, wie der alte Cromwell, Hodge, Seely und seine Frau zuweilen einen Anflug von Shakspeare'schem Witz. Das Alles ließe allenfalls die Möglichkeit zu, das Stück zu den ersten Jugendversuchen Shakspeare's im historischen Fache zu rechnen. Allein so hoch hinauf kann man das Stück nicht datiren. Denn abgesehen davon, daß doch schon die ältesten historischen Dramen Shakspeare's überall durch größere Tiefe und Schärfe der Charakteristik, durch gründlichere Motivirung der Begebenheiten und strengere Verknüpfung des Einzelnen zum Ganzen sich auszeichnen, beweisen dieselben, daß Shakspeare anfänglich gerade eine durchgängige Einflechtung gereimter Stellen als ungeeignet für das historische Drama verworfen zu haben scheint (erst in Richard II finden sich solche Stellen häufiger). Dazu kommt, daß auch die Diction in Ton und Farbe ein jüngeres und sehr wenig Shakspeare'sches Gepräge trägt. Sie hat zwar im Allgemeinen einige Verwandtschaft mit dem geraden, ruhigen, der episirenden Manier ganz angemessenen Flusse der Diction im Pericles. Aber diese gleichmäßige Bewegung paßt nicht zum Inhalte der Darstellung: Shakspeare würde diesen Stoff in ein ganz andres Gewand gekleidet haben. Wie im alten König Johann fehlt auch hier dem Ausdrucke der Empfindung die Wärme, den Ergüssen des Affects und der Leidenschaft die Schwunghaftigkeit, der Reflexion die Schärfe und Prägnanz des Inhalts wie der Form, und ebenso fehlen die eigentlich Shakspeare'schen Schlagworte, die frappante Kürze des Ausdrucks, die raschen Uebergänge aus den Sprachformen des Gefühls in die der Reflexion und umgekehrt, — Merkmale, die, wenn auch in geringerem Maaße, doch schon die Jugendarbeiten Shakspeare's von den Werken seiner Mitarbeiter unterscheiden. Andrerseits zeigt

die Sprache deutliche Spuren jener höheren Entwickelung der dramatischen Diction, welche das englische Drama in den neunziger Jahren durch Shakspeare's Einfluß gewonnen hat. An einzelnen Stellen tritt, wie mich dünkt, der Shakspeare'sche Einfluß direct hervor. Darin lag vielleicht die Veranlassung für den Verleger, das Stück auf Shakspeare's Namen zu taufen; in der That mochte der Verfasser ein Verehrer dieses Namens seyn. Demgemäß aber kann es m. E. trotz der episirenden Anlage und Composition nicht wohl früher als um 1595 entstanden seyn, — d. h. es kann nicht wohl von Shakspeare herrühren.

Am meisten von allen bisher betrachteten Stücken verräth meines Erachtens das historische Schauspiel:

König Eduard III

Shakspeare'schen Geist und Charakter. Edward the Third and the black Prince etc. findet sich nicht weniger als viermal in den Registern der Stationers eingetragen, zuerst unter dem 1. Decbr. 1595, zuletzt unter dem 23. Februar 1625; es war daher ohne Zweifel ein beliebtes Stück. Gedruckt erschien es zuerst im J. 1596, wiederholt 1599, — ohne Namen des Verfassers. Von späteren Ausgaben, wenn es nicht bei der bloßen Absicht sie zu drucken geblieben ist, hat sich kein Exemplar erhalten. Eine äußere Beglaubigung seines Shakspeare'schen Ursprungs steht mithin Eduard III nicht zur Seite, erst von den Sammlern der alten Kataloge wurde es unter Shakspeare's Namen rubricirt. Allein die bloße Namenlosigkeit der beiden alten Drucke kann an und für sich gegen seine Aechtheit nicht geltend gemacht werden, da bekanntlich eine ganze Anzahl alter Ausgaben unzweifelhaft Shakspeare'scher Stücke an demselben Mangel leiden, — eine Erscheinung, die theils in den angegebenen Verhältnissen, unter denen das englische Drama damaliger Zeit stand, theils in Shakspeare's eben erst aufblühender

Berühmtheit ihren natürlichen Grund hat. Wären aber auch die späteren Ausgaben Eduard's III, die nach den Stationers Registern in den Jahren 1609, 1617 und 1625 beabsichtigt wurden, ohne Angabe des Verfassers gewesen, so würde selbst dieser, allerdings auffallende Umstand aus der Beschaffenheit des Stückes sich einigermaßen erklären lassen, und daher noch nichts gegen Shakspeare's Autorschaft beweisen. In den ersten beiden Acten nämlich finden sich herbe, beißende Ausfälle gegen die Schotten, die vom englischen Patriotismus eingegeben, bei Elisabeth's Lebzeiten, welche bekanntlich ihren Nachfolger eben so wenig liebte wie dessen Mutter und mit Schottland stets in gespannten Verhältnissen stand, völlig an ihrem Platze waren, für Jakob I dagegen beleidigend seyn mußten. Ihm aber war gerade Shakspeare, wie wir gesehen haben, für manche Wohlthat verpflichtet; ihm bewies er daher nicht bloß indircet im Macbeth, sondern auch mehr ausdrücklich in Heinrich VIII seine Ergebenheit. Um die Pflicht der Dankbarkeit auf keine Weise zu verletzen, mochte er sich daher von der Vaterschaft zu Eduard III ausdrücklich losgesagt, oder doch das Stück, das ihm vielleicht auch aus andern Gründen nicht genügte, gänzlich ignorirt und seinem Schicksale überlassen haben. Und damit wäre es denn auch erklärt, wie die Dichtung, obwohl vielleicht Shakspeare's unzweifelhaftes Eigenthum, von seinen Freunden Heminge und Condell bei der Herausgabe der Folioausgabe übersehen oder absichtlich ausgeschlossen werden konnte.

Trotz des Mangels an äußerer Beglaubigung würde es sonach immerhin gestattet seyn, das Drama Shakspeare zuzuschreiben, wenn seine innere Beschaffenheit nach Form und Inhalt entschieden dafür spräche. Betrachten wir es daher etwas näher, so fällt sogleich einem für die künstlerische Form geschärften Auge auf, daß die ersten beiden Acte — in schroffem Wider-

spruch mit Shakspeare's Weise der Composition — zu selbständig für sich allein dastehen und nur innerlich, nicht auch äußerlich mit den folgenden drei Acten verbunden erscheinen. Dort dreht sich der Kern der Action um die Liebe des Königs zu der schönen Gräfin von Salisbury, welche er von dem belagernden Schottenheere befreit hat. Dieß ganze Verhältniß wird im Folgenden gar nicht wieder erwähnt; es kommt mit dem Ende des zweiten Acts zum völligen Abschlusse, indem der König, durch die Tugendgröße der Gräfin überwunden und zugleich gestärkt, seiner selbst wieder Herr wird und seiner Leidenschaft entsagt. Die Gräfin tritt daher ganz vom Schauplatze ab, der sich nun in den siegreichen Feldzug Eduard's III und seines Sohnes, des schwarzen Prinzen, verwandelt. Das Stück zerfällt mithin offenbar in zwei äußerlich unverbundene Hälften, im Grunde in zwei besondere Stücke. Der Fehler, der darin liegt und den ich bereits in der zweiten Auflage (so viel ich weiß, zuerst) hervorgehoben habe, würde nur dann einigermaßen an Gewicht verlieren, wenn es nach Styl und Charakter des Stücks möglich wäre, es zu den ersten jugendlichen Versuchen Shakspeare's zu rechnen. Dann ließe sich wohl annehmen, daß Shakspeare, wie er im Pericles an R. Greene's, im Titus Andronicus an Marlowe's Manier sich anlehnte, so auch im historischen Fache der Behandlungsweise der älteren Schule — welche an ähnlichen Zerspaltungen des Stoffes (wie z. B. im alten Heinrich V, im Richard III, selbst noch in Marlowe's Massacre at Paris) keinen Anstoß nahm, — gefolgt sey. Auch wird der Fehler dadurch einigermaßen gemildert, daß innerlich wenigstens, wie mich dünkt, ein wenn auch nur leise angedeutetes Band (A. II, Sc. 2, p. 33 ed. Delius) die beiden Hälften verknüpft. Denn in den ersten beiden Acten sehen wir den mächtigen König, der in seiner herben Größe,

seiner rücksichtslosen Energie an die Charakterzeichnungen in Heinrich VI und Richard III erinnert, wie er vor der Tugend und Pflichttreue eines Weibes so klein, so ohnmächtig, so unköniglich, von einer unwürdigen Leidenschaft geknechtet erscheint, daß er plötzlich seine großen Pläne fallen läßt, um Verse zu machen und Intriguen zu spinnen. Alle menschliche Größe und Kraft bricht zusammen, wenn ihr nicht die Grundbedingung aller Sittlichkeit, die Selbstbeherrschung, zur Seite steht; die höchste Energie des Menschen hält nicht Stich gegen die Angriffe böser Begierden und Leidenschaften, wenn sie, auf die schwache, unbewehrte Seite gerichtet, von der Macht der Selbstbeherrschung nicht gezügelt werden, — das ist der Kern der Lebensanschauung, die dem ersten Theile zu Grunde liegt. Aber die wahre Energie vermag sich auch wieder zu erheben; sie stärkt sich an der Tugend Anderer, die ihr, mit größerer Festigkeit begabt, gegenüber gestellt ist. Mit diesem Troste und mit der ergreifenden Schilderung der weit höheren Energie eines Weibes, das, um ihre Tugend und den königlichen Herrn zu retten, zum Selbstmorde bereit ist, schließt der zweite Act, und dieser Schluß bildet, wenn auch nur innerlich, insofern den Uebergang zur folgenden zweiten Hälfte, als uns diese sodann die wahre, weil durch die Selbstüberwindung erprobte Heldengröße in ihrem vollen Glanze zeigt, nicht nur am Könige, sondern auch an seinem ruhmwürdigen Sohne. Denn auch der Prinz ist durch dieselbe Schule hindurchgegangen: er beweist gegen Ende des zweiten Acts durch den raschen, schweigenden Gehorsam gegen die Befehle seines Vaters, obwohl sie seinen Wünschen schnurstracks zuwider sind, dieselbe Selbstbeherrschung, zu der sich der König erhebt. So hoher sittlicher Kraft, der ohnehin das Recht zur Seite steht, vermag Nichts zu widerstehen. Der übermüthige Johann von Frankreich, der, sein

Unrecht kennend, sich doch auf alle Weise darin zu behaupten trachtet, der dem gegebenen Worte des Dauphins in blinder Rachsucht höchst unköniglich die königliche Sanction verweigert; seine eben so übermüthigen Söhne, trotzend auf ihre äußere Ueberlegenheit, werden zwei- und dreimal besiegt, und gefangen nach England geführt. Wie in Heinrich V, feiert die innere Kraft des Geistes und Charakters mit den geringsten Mitteln den größten Triumph über die äußere Macht und Stärke. Noch am Schluß des letzten Acts bewährt dann König Eduard die gewonnene Herrschaft über sich selbst durch die Milde, die er der Stadt Calais angedeihen läßt, der schwarze Prinz überall durch den bescheidenen, gehorsamen Sinn, den ihm die großen, ruhmreichen Siege, die er gewonnen, nicht verrücken können. So beweist uns das Ganze, wie das wahre Heldenthum, der Sieg und alle Herrschaft der Welt gebunden ist an die Herrschaft des Menschen über sich selbst. Es ist dasselbe Thema, das in allen historischen Dramen Shakspeare's, in seinen Tragödien, ja sogar in vielen seiner Lustspiele mitklingt; es pulsirt überhaupt im Ganzen dasselbe rein ethische Gefühl, das den Herzschlag der Shakspeare'schen Dichtung bildet. —

Aber auch in Betreff der Charakteristik wie der Diction steht das Stück m. E. dem Geiste und Charakter der Shakspeare'schen Dichtung näher als die bisher betrachteten Dramen. Die Charaktere sind zwar, wie gesagt, noch etwas herbe und schroff, in der Manier Heinrich's VI und Richard's III mit wenigen starken Strichen gezeichnet. Allein diese Schroffheit trägt eine ergreifende poetische Kraft in sich, welche weder die Gestalten Greene's, Peele's, Kyd's, noch auch Marlowe's Helden erreichen, weil ihrer Energie die ethische Grundlage mangelt. Nur zu Anfang des dritten Actes wird die Darstellung matt und schleppend, und einige Charaktere, wie Ludwig und die Königin, sind

zu flach und farblos, mehrere zu sehr als bloße Nebenpersonen behandelt. Wie voll und lebendig dagegen trotz des geringen Aufwands von Kunstmitteln die Charaktere Eduard's und des schwarzen Prinzen, der Gräfin von Salisbury und ihres Vaters, König Johann's und seiner Söhne, Salisbury's, Villier's, Copland's heraustreten, wird jeder achtsame Leser von selbst finden. Die Darstellung, z. B. wie König Eduard zuerst seine Leidenschaft für die Gräfin aufkeimen fühlt, wie er ihr zu entfliehen sucht, und doch gefesselt, wider Willen zögert und bleibt; die letzte Scene des zweiten Acts, wo der König durch seinen heldenmüthigen, von Kriegslust glühenden Sohn an seine treue Gattin und sein großes Unternehmen gemahnt, im Begriff ist seinem bessern Selbst zu folgen, aber durch ein Lächeln der Gräfin besiegt, den schon gefaßten Entschluß fallen läßt, um in einem anderen Sinne wiederum von ihr besiegt zu werden; oder jene Scenen des 3ten und 4ten Acts, dort der Vater in großartiger Härte dem eignen Sohne Hülfe zu bringen verbietend, um seine Tapferkeit zu erproben und seinem Ruhme Raum zu lassen, hier der Prinz von einem sechsmal stärkeren Heere umringt, ganz im Sinne des mittelalterlichen Ritterthums dem Tode sich weihend, aber mit Gottes Hülfe, der durch Zeichen und Prophezeihungen Furcht und Schrecken unter die Feinde schleudert, den herrlichsten Sieg erringend, — diese Scenen sind m. E. selbst des alten Shakspeare's nicht unwürdig. — Ebenso endlich erscheint auch die Sprache im Allgemeinen, in Ton und Färbung dem Style Shakspeare's so nahe verwandt, die Structur der Verse (mit ihrem regelmäßigen Rhythmus und ihren meist männlichen Ausgängen) hat so viel Aehnlichkeit mit Shakspeare's Versbildung, namentlich in König Johann, daß man, auf den ersten Blick wenigstens, auch durch sie zu der Meinung verführt wird, ein Shakspeare'sches Werk vor sich zu haben.

Dieses Lob, das ich dem Drama in der zweiten Auflage ertheilt habe und dem Ch. Knight (a. a. O. p. 279), N. Delius (a. a. O. Vorr. S. IX) und Hr. v. Friesen (Jahrb. d. D. Sp. Ges. II, S. 66 f.) mehr oder minder bedingt beipflichten, kann ich in keinem Punkte zurücknehmen. Es gründet und bezieht sich allerdings nur auf die allgemeinen Vergleichungspunkte, auf Geist und Charakter, Form und Inhalt überhaupt. Dazu kommen aber noch eine Anzahl von einzelnen Stellen, die an Shakspeare's Ausdrucksweise so nahe anstreifen, daß man unwillkührlich den Eindruck gewinnt, als würde Shakspeare denselben Inhalt in ähnlicher Weise ausgedrückt haben; ja eine Anzahl einzelner Verse geben Gedanken, Gleichnisse, Bilder, die in Shakspeare's unbestritten ächten Werken sich finden, fast mit denselben Worten wieder, ein Vers aus Shakspeare's 94tem Sonett ist sogar so wörtlich genau (A. II, Sc. 1) eingeflochten, daß es sich nur fragen kann, ob Shakspeare ihn aus Eduard III, oder der Dichter des letzteren ihn von Shakspeare entlehnt habe. Hr. v. Friesen hat diese Einzelzeugnisse für den Shakspeare'schen Ursprung des Stücks (a. a. O.) zusammengestellt, und findet es mit Delius natürlich, daß schon Capell die Aechtheit des Stücks nicht zu leugnen wagte und daß Tieck, dem ich in der zweiten Auflage folgte, sich entschieden für dieselbe erklärte. Dennoch bin ich jetzt überzeugt, daß das Drama nicht von Shakspeare herrührt. Da von ihm in England selbst — so viel ich weiß, bis heute — nur die beiden alten Quartausgaben (in einzelnen Exemplaren) und der von Capell (1760) veranstaltete Abdruck existiren, selbst letzterer aber so selten geworden ist, daß Ch. Knight (a. a. O.) eine Reihe charakteristischer Stellen in seine Kritik einflicht, um seine Leser mit dem Stück bekannt zu machen, so war ich damals bei Bearbeitung der zweiten Auflage außer Stande, des Originaltextes

habhaft zu werden, und mußte mich daher an Tieck's Uebersetzung halten. Jetzt, durch Delius' Ausgabe mit dem englischen Text bekannt, bewegen mich nicht sowohl die einzelnen Mängel und unshakspeare'schen Stellen, die Knight und v. Friesen hervorheben, als vielmehr Styl und Diction überhaupt, ihrer Meinung von der Unächtheit des Stücks beizutreten. Die Sprache, trotz ihrer Shakspeare'schen Verwandtschaft im Ganzen und in den angeführten Einzelheiten, verräth einen Dichter von bedeutendem Talent zwar, aber ohne Genie, ohne selbständige Schöpferkraft, einen Dichter, der, mit Sinn und Gefühl für ächte Poesie begabt, nach guten Mustern sich bemüht, den ächt poetischen Ausdruck überall zu finden, aber ihn nicht frei zu schaffen vermag, und daher oft genug ihn trifft, nicht selten aber auch ihn verfehlt; einen Dichter, der nicht, wie Shakspeare und jeder künstlerische Genius, mit der Größe der zu lösenden Aufgabe, mit der höheren Entwickelung seines Stoffes wächst, sondern hinter ihr zurückbleibt; einen geübten Dichter, der nicht mit einem Erstlingswerke noch unsicher tastend hervortritt, sondern, wenn auch vielleicht in andern Bahnen, bereits mehrfach sich versucht hat, und jetzt entschieden der Shakspeare'schen Bahn folgt. Denn daß Eduard III unter Shakspeare's Einfluß geschrieben ist, daß sein Verfasser sich Shakspeare's historische Dramen und namentlich seinen König Johann — der, wie ich (im 2ten Theile) zu zeigen gesucht, wahrscheinlich schon 1593 die Bühne betreten, — zum Muster genommen hat, ist m. E. sowohl durch die Auffassung und Behandlung des Stoffs wie durch Ton und Färbung der Sprache und durch einzelne offenbare Nachbildungen der Shakspeare'schen Ausdrucksweise als erwiesen anzusehen. Kann aber sonach das Drama kein erster Jugendversuch Shakspeare's seyn, ist es vielmehr wahrscheinlich erst um 1594 entstanden, so fällt jene

Zertrennung des Ganzen in zwei unverbundene Hälften so schwer in's Gewicht, daß es Shakspeare nothwendig abgesprochen werden muß: um 1594 konnte Shakspeare bei seinem so feinen Gefühl für harmonische Abrundung der dramatischen Composition einen solchen Verstoß gegen die Gesetze derselben unmöglich begehen; der Dichter, der bereits Richard III und König Johann der Welt geschenkt hatte, kann unmöglich der Verfasser Eduard's III seyn.

Gleichwohl ist das Drama ein so bedeutendes, unter den Erzeugnissen der damaligen Bühne so hervorragendes Werk, daß es nur aus der eigenthümlichen Stellung der dramatischen Dichter jener Zeit sich einigermaßen erklärt, wie der Verfasser desselben so spurlos unbekannt bleiben konnte, daß jede Vermuthung über seine Person wie ein im doppelten Sinne kritisches Wagniß erscheint. Ich bin mir daher vollkommen bewußt, daß ich nur rathe und meine Hypothese nicht begründen kann, wenn ich auf die Möglichkeit hinweise, daß Th. Lodge der Dichter Eduard's III gewesen seyn könnte. Auf ihn passen wenigstens die Züge, die m. E. aus Inhalt und Form des Dramas in Betreff der dichterischen Individualität seines Verfassers sich erschließen lassen. Sein historisches Schauspiel: The Wounds of Civil War, das einzige, das sich von ihm erhalten hat und das wahrscheinlich bald nach Marlowe's Tamerlan, also um 1587—8 erschienen ist, habe ich im ersten Theil (S. 148 f.) näher charakterisirt. Schon in diesem Stücke, dem offenbar Marlowe's Tamerlan zum Vorbild gedient hat, zeigt sich jene Unselbständigkeit der poetischen Conception, die gern an fremde Muster sich anlehnt, andrerseits jedoch entfernt es sich in Geist und Charakter, namentlich in seiner entschieden ethischen Tendenz, ebenso weit von Marlowe's Styl als es dem Genius Shakspeare's sich annähert. Auch in Betreff der Composition

verräth es insofern Verwandtschaft mit Eduard III, als es, wenn auch nicht äußerlich, doch im Grunde ebenfalls in zwei neben einander hergehende, innerlich unverbundene Hälften auseinanderfällt. Endlich glaube ich auch in der Fassung der Charaktere und der Entwickelung derselben durch den Verlauf der Action (z. B. in der ähnlich raschen moralischen Umwandlung von Sulla's Sinn und Charakter), wie in dem Streben, der Darstellung einen erhebenden Schluß zu geben, Züge der Verwandtschaft zu entdecken, die auf denselben Verfasser schließen lassen. — Daß Eduard III gleichwohl um ein Bedeutendes höher steht als die Wounds of civil War erklärt sich einfach aus dem so viel höher stehenden Vorbilde, dem Lodge seinen Eduard nachbildete. Außerdem liegt zwischen der Entstehung des letzteren und der Abfassung jenes seines ersten historischen Dramas wahrscheinlich ein Zeitraum von 5—6 Jahren, in welchen die Epoche machende Erscheinung Shakspeare's fällt, — die sicherlich einen viel tieferen, folgenreicheren Eindruck auf das Publicum wie auf die Schauspieler und Schauspieldichter machte, als wir anzunehmen pflegen und nachzuweisen im Stande sind. —

Ueber das letzte Stück, das Shakspeare's Namen trägt, kann ich mich kürzer fassen. Es führt den Titel:

## Ein Trauerspiel in Yorkshire

(A Yorkshire Tragedy, bei Johnson und Steevens a. a. O. S. 631 ff.), und steht in den Stationers-Registern für den Buchhändler Pavier unter dem 2ten Mai 1608 eingetragen mit dem ausdrücklichen Vermerke: written by William Shakspeare. In demselben Jahre wurde es gedruckt mit Shakspeare's vollständigem Namen auf dem Titelblatte (wiederholt im J. 1619). Auch bemerkt dasselbe Titelblatt, daß es mit drei andern kleinen Stücken von den Schauspielern des Königs, d. h. von Shak-

speare's Gesellschaft, aufgeführt worden ist. Der Name des Buchhändlers erweckt freilich kein gutes Vorurtheil. Es ist derselbe, der den Dichter auch mit der Vaterschaft des Sir John Oldcastle beschenkte. Allein das Vorurtheil verschwindet, wenn man bedenkt, daß einerseits derselbe Th. Pavier doch auch anerkannt ächte Stücke Shakspeare's, wie Heinrich V (in zwei Ausgaben von 1602 und 1608) herausgegeben hat, andererseits aber jener Vermerk in den Verlagsregistern, wenn er unwahr wäre, keinen Sinn und Zweck haben würde, da diese Register gar nicht zur öffentlichen Kenntniß kamen; und noch mehr, wenn man die Beschaffenheit des Stücks selbst etwas näher betrachtet. Die inneren Gründe für seine Aechtheit sind in der That so überwiegend, daß auch die englischen Kritiker sich zu bekehren anfangen. Collier wenigstens erklärt es ohne Bedenken für ein Shakspeare'sches Werk, und selbst A. Dyce meint, daß es mehr Anspruch habe unter die Zahl der Shakspeare'schen Dramen aufgenommen zu werden als Titus Andronicus.*) Es stellt kurz, schlicht und einfach einen Criminalfall dar, der in Yorkshire 1605 sich zugetragen, und allgemeine Theilnahme erregt hatte. Ein Vater, der durch die Leidenschaft des Spiels innerlich und äußerlich zu Grunde gerichtet, in der

---

*) Collier hat in dem Artikel, in welchem er über die Auffindung des den thatsächlichen Hergang der dem Drama zu Grunde liegenden Geschichte berichtenden Pamphlets Mittheilung macht (Athenaeum, 1863, March. p. 3327) seine Ansicht dahin modificirt, daß er meint: wenn auch das Stück nicht ganz von Shakspeare herrühre, so habe er doch „a mainfinger in it" gehabt, indem wahrscheinlich mehrere Dichter zugleich sich an die Arbeit gemacht hätten, um das Stück so bald als möglich auf die Bühne zu bringen; die tragischen Partieen seyen Shakspeare zugefallen, die komischen dagegen und unter ihnen die Eingangsscene mit den Bedienten von einem Andern verfaßt und wahrscheinlich bei der Zusammenstellung gekürzt. Aus dem Pamphlet ergiebt sich zugleich, daß der Vorfall, auf den sich das Drama bezieht, nicht 1604, sondern erst 1605 sich ereignete.

Verzweiflung seine beiden Kinder ermordet, sein Weib verwundet, seinen Diener mit Füßen tritt, und zuletzt nur durch die unverwüstliche, alle seine Mißhandlungen überdauernde Liebe seines Weibes gleichsam überwunden, zur Besinnung, zur Reue gebracht, und so wieder zum Menschen geworden, wenigstens als Mensch stirbt, wenn er auch nicht als Mensch gelebt hat, — das ist der ganze Inhalt der Tragödie. Legt man an sie den Maßstab der großen Shakspeare'schen Trauerspiele, eines Hamlet, Lear, Macbeth ꝛc., so wird man das Stück freilich so klein und unbedeutend finden, daß es wie eine Anmaßung erscheint, wenn es auf den Namen Tragödie Anspruch macht. Bei ihm kann von einer Auffassung des Lebens in seiner inneren Tiefe, von einer tragischen Weltanschauung nicht die Rede seyn; keine complicirte Action, keine kunstreiche Composition erregt und beschäftigt die Phantasie; keine großen, bedeutenden, allseitig durchgeführten Charaktere fesseln unser Interesse. Alles hält sich innerhalb der Schranken des gemeinen bürgerlichen Lebens; dieß Maaß ist nirgend überschritten. Allein abgesehen von seinem Titel, — der kaum in Betracht kommt, da das Wort Tragedy damals in einem sehr weiten Sinne gebraucht ward, — macht das Stück gar keine Ansprüche, am wenigsten den Anspruch auf den Namen eines großen historisch-tragischen Gemäldes; es ist eben nur ein dramatisches P o r t r ä t, das einen e i n z e l n e n, aus dem Leben gegriffenen Vorfall mit poetischer Wahrheit zur Anschauung bringen will. Wie das Porträt nur Kunstwerk ist, sofern es nicht bloß die Natur sorgfältig copirt, sondern auch etwas mehr giebt als die Natur, d. h. sofern es nicht bloß die äußere Gestalt, sondern auch den inneren Menschen, der sich in der Wirklichkeit nur durch eine Fülle von einzelnen Momenten hindurch entwickelt, in seiner organischen Einheit voll und ganz, und damit als einen lebendigen Abdruck des allge-

mein Menschlichen zur Anschauung bringt; so stellt auch das „Trauerspiel in Yorkshire" zwar nur ein einzelnes wirkliches Ereigniß dar, aber in seiner ganzen furchtbaren Bedeutung und mit einer Wahrheit und Lebendigkeit, die, obwohl wir nichts von dem früheren Leben des unglücklichen Mörders sehen, uns doch seine ganze Vergangenheit vergegenwärtigt. Eben dadurch gewinnt es eine allgemeinere Bedeutung und wird zum dramatischen Kunstwerke, das nur insofern jenen großen Tragödien gegenüber einen untergeordneten Rang einnimmt, als dort das Allgemeingültige, Ideelle unmittelbar zur Anschauung gebracht, hier dagegen nur mittelbar, gleichsam symbolisch, durch das einzelne Factum nur angedeutet erscheint. Ob es ein Shakspeare'sches Drama sey, läßt sich eben deßhalb nur an der Auffassung des Einzelnen, an den Charakteren und der Sprache erkennen. Einzelne Reden, z. B. gleich zu Anfang die Klage der unglücklichen Gattin und Mutter:

What will become of us? All will away!
My husband never ceases in expense,
Both to consume his credit and his house etc.

und im Folgenden die Schilderung der „Höllenqualen, die im Herzen des verlornen Mannes wohnen" können m. E. kaum von einem Andern als von Shakspeare geschrieben seyn. Aber auch der Charakter des Helden, seine wilde Verzweiflung, seine furchtbare Angst vor dem Gespenste der Armuth, die ihn bis zum Wahnsinn foltert und ihn zuletzt in einer Art von Wuth zu dem Morde seiner eignen Kinder treibt; und andrerseits die fast dämonische, von der außerordentlichsten Energie zeugende, und doch so rein passive Ausdauer der Liebe in seiner Frau, die mit der größten Ergebung alle Ausbrüche seiner Wuth erträgt, nicht den Tod ihrer Kinder, sondern nur das Schicksal ihres Mannes beklagt, kein Wort des Vorwurfs für ihn, sondern nur Bitten

um seine Liebe hat, bis endlich ihre eigne Liebe das Eis der Verzweiflung von seinem Herzen wegschmelzt und ihn erkennen läßt, was er gethan und was er verliert, — das sind Züge und Charakteranlagen, die zwar nicht näher ausgeführt erscheinen, aber wohl nur von Shakspeare concipirt seyn können. —

Andrerseits jedoch trägt das Ganze nicht nur das Gepräge einer Flüchtigkeit und Eilfertigkeit, wie sie Shakspeare sich nicht leicht zu Schulden kommen läßt, sondern einzelne Scenen weichen auch in Ton und Haltung nach meinem Gefühle vom gereiften, ausgebildet Shakspeare'schen Styl so weit ab, daß mir ihr Shakspeare'scher Ursprung zweifelhaft scheint. Wenigstens ist es höchst auffallend, daß die erste Scene zwischen den Bedienten Ralph, Oliver und Samuel in gar keinem Zusammenhange mit der folgenden Haupthandlung steht, und ganz das Ansehen hat, als sey sie ursprünglich für eine Bearbeitung des Stoffs auf breiterer Grundlage von größerer Ausführlichkeit gedichtet; zugleich zeigt diese Scene gerade wie überhaupt die komischen Partieen jenes weniger Shakspeare'sche Colorit, von dem ich oben sprach. Auch finden sich einige sehr bemerkbare Unklarheiten in der Führung der Handlung, die mich ebenfalls bedenklich machen. Ich trete daher der Collier'schen Hypothese bei, d. h. ich glaube, daß Shakspeare nur auf Anfordern seiner Schauspielercompagnie, die den Aufsehen und allgemeine Theilnahme erregenden Vorfall für die Bühne ausbeuten wollte, zur Bearbeitung des Stoffes sich verstanden, und um der Eile willen, mit der das Stück fertig geschafft werden mußte, bevor das Interesse verraucht war, einen oder zwei ihm nahestehende, in seinen Styl eingehende Mitarbeiter engagirt hat; die Partieen, die er sich selber vorbehalten, wird er dann rasch hingeworfen, und da solche Flickarbeit ihm sicherlich nicht zusagte, die Zusammenstellung des Ganzen aus den einzelnen Theilen einem unbetheilig-

ten Dritten, vielleicht dem officiellen Regisseur, überlassen haben. So mochte das Drama bald nach dem Vorfall, den es schildert, schon 1605 oder 6 auf die Bühne gebracht, wahrscheinlich aber, nachdem die Theilnahme an dem Falle sich verloren, bei Seite geschoben worden seyn, und wenn auch vielleicht um 1618—19 wieder aufgewärmt, doch keinen großen Erfolg gehabt haben. So erklärt es sich am einfachsten, wie der Verleger dazu gekommen, es schon in den Verlagsregistern als ein Shakspeare'sches Werk zu bezeichnen und auf die beiden von ihm veröffentlichten Ausgaben — ohne, wie es scheint, Einspruch zu erfahren — Shakspeare's vollen Namen zu setzen, während doch Heminge und Condell, mit der Entstehungsgeschichte desselben bekannt, es verschmähten oder nicht wagten, ihm einen Platz unter Shakspeare's Werken einzuräumen. —

Schließlich habe ich noch zweier andern Dramen zu gedenken, an denen Shakspeare mit einem andern Dichter gemeinschaftlich gearbeitet haben soll. Ich meine zunächst

die Geburt des Merlin

(the Birth of Merlin), ein phantastisches Schauspiel, das der Buchhändler Kirkman aus seiner Manuscripten-Sammlung im J. 1662 auf den Namen Shakspeare's und William Rowley's herausgab. Sonst ist von dem Stücke nichts bekannt, und mithin ist es mehr als fraglich, ob einem Manne wie Kirkman — derselbe, der sich hinsichtlich der „Anklage des Paris" so entschieden irrte — zu trauen seyn dürfte. Die Engländer erklären sich einstimmig gegen seine Behauptung. Tieck dagegen hat das Stück in seiner Vorschule Shakspeare's übersetzt, und in einer ausführlichen Kritik (Vorrede S. XVI f. XXXIV f.) wahrscheinlich zu machen gesucht, „daß Shakspeare in seinem reiferen Alter (denn das Stück kann nicht wohl früher als um die Mitte von Jakob's Regierung geschrieben seyn) einem andern Schau-

spieler und Dichter mit Liebe geholfen habe, um diese seltsame und reizende Composition hervorzubringen", die Tieck neben das Beste stellt, was ihm in dieser Art bekannt geworden. Auch Delius, der es in seinen „Pseudo-Shakspeare'schen Dramen" neuerdings wieder abgedruckt hat, spricht mit unverholener Anerkennung von ihm. Ich will die Vorzüge des Stücks nicht leugnen, obwohl ich es bei Weitem nicht so hoch stellen kann wie Tieck. Allein die Trefflichkeit desselben beweist nichts, da ohne Zweifel alles Wesentliche, Plan, Composition und Entwurf der Charaktere, von Rowley herrührt, und Shakspeare diesem höchstens geholfen hat. Alles zugegeben, was Tieck zu Gunsten seiner Meinung anführt, scheint es mir daher mehr als zweifelhaft, ob Shakspeare auch nur Eine Zeile daran geschrieben hat. Denn die Sprache, auf die hiernach Alles ankommt, ist so gleichmäßig dieselbe, daß auch Tieck nicht zu bestimmen vermag, welche Partieen von Shakspeare herrühren dürften. Nur aus der besondern Schönheit des 3ten und 5ten Acts schließt er, daß daran die Hand des Meisters gearbeitet habe, eine Folgerung, die nur zulässig wäre, wenn die vorausgesetzte Beihülfe erwiesen wäre, die aber ganz willkührlich erscheint, sobald man zugeben muß, daß Sprache und Versbau, Bilder und Gedanken 2c. ganz dasselbe Gepräge an sich tragen. Und diese Sprache — das wird jeder Unbefangene auf den ersten Blick erkennen — erscheint so ganz unshakspeare'sch, zumal wenn man bedenkt, daß das Stück ungefähr gleichzeitig mit Lear, Coriolan, Macbeth 2c. entstanden seyn muß, — daß auch Tieck sich nur zu helfen weiß durch die zweite Voraussetzung: Shakspeare habe das Talent besessen, sich selbst bis zur Unkenntlichkeit zu verleugnen, und in die Diction und Individualität eines andern Dichters einzugehen. Wer wollte verkennen, daß Shakspeare's Sprache die verschiedensten Töne der verschiedensten Charaktere in den verschiedensten Le-

bensmomenten mit gleicher Wahrheit wiederzugeben pflegt. Allein unter den mannichfaltigsten Modificationen bleibt es doch immer die Shakspeare'sche Sprache, wie man in den mannichfaltigsten Compositionen, an den verschiedensten Gestalten und Farben doch immer das Eine Raphael'sche — Titian'sche — Correggio'sche Colorit wiederfindet. Es ist immer Shakspeare, der da spricht, und er spricht nur so verschieden, weil er aus den verschiedenen Charakteren herausspricht. Jedenfalls zerstört die Sprach-Kritik sich selbst, sobald sie jene Fähigkeit in einem so hohen Grade wie hier gelten lassen will. Es ist ja überall unmöglich, aus der Sprache auf die Aechtheit oder Unächtheit eines Werks zu schließen, wenn es möglich wäre, daß ein Autor hier seine eigne, dort die Sprache eines Andern ganz ebenso leicht und flüssig geredet habe; selbst der absichtlichen, sorgfältigsten Nachahmung — von der doch hier nicht die Rede seyn kann — dürfte dieß kaum gelingen. Mit jener Behauptung giebt mithin Tieck die beste Waffe der Kritik aus den Händen, und macht den Gegnern gewonnen Spiel. Ueberhaupt hat Tieck's Art und Weise zu kritisiren etwas Willkührliches. Er beruft sich so häufig auf „gewisse Angewöhnungen, gewisse Wendungen und Redefiguren Shakspeare's, auf gewisse Uebergänge, die ihm geläufig seyen, gewisse Arten, die Gedanken zu wenden und abzubrechen", — kurz auf Eigenheiten, die er doch selbst nicht näher bezeichnen kann oder will. Er nimmt zu willkührlich eine Menge verschiedener Manieren an, in denen Shakspeare gearbeitet haben soll, — eine Behauptung, die vor allen Dingen an dessen anerkannt ächten Werken zu begründen gewesen wäre, die er aber nur zu Gunsten der von ihm vertheidigten zweifelhaften Stücke hinstellt. Er hält zu wenig fest an einer bestimmten, unwandelbaren, durch alle die verschiedenen Dichtungen nur entwickelten Urgestalt der Shakspeare'schen Poesie, d. h. an einem Style, der eben nur

eigenthümlich-Shakspeare'sch ist. Damit aber wird jede Kritik über Recht oder Unächt zum bloßen Spiele der subjectiven Meinung; nach solchen Principien können dem großen Meister alle die zum Theil trefflichen Stücke beigelegt werden, deren Verfasser unbekannt sind, woran die englische Literatur jener Zeit keinen Mangel leidet. Ich stimme daher dem Urtheil der englischen Kritiker vollkommen bei: Shakspeare hat an der Geburt des Merlin schlechthin keinen Antheil.

Was endlich jenes Drama betrifft, das Shakspeare in Gemeinschaft mit Fletcher verfaßt haben soll, so erwähne ich desselben hier noch einmal bloß aus Respect für A. Dyce und sein Urtheil. Ich meine Fletcher's bekanntes Trauerspiel:

Die beiden edlen Vettern.

Die Original-Ausgabe desselben erschien 1634 und führt den Titel: „The Two Noble Kinsmen: Presented at the Blackfriers by the Kings Maiesties serwants, with great applause: Written by the memorable Worthies of their time Mr. John Fletcher and Mr. William Shakspeare, Gent." Unter Shakspeare's Werken wurde es (mit sechs andern zweifelhaften Stücken) erst von den Herausgebern der Folios von 1664 und 1685 aufgenommen. Dyce hat es neben dem Pericles seiner Shakspeare-Ausgabe (Thl. VIII) einverleibt, weil er „vollkommen überzeugt ist, daß Theile desselben von Shakspeare's Hand herrühren." Er beruft sich zur Bekräftigung seines Urtheils auf Coleridge, der gelegentlich geäußert hat, er „hege keinen Zweifel, daß der erste Act und die erste Scene des zweiten Acts von Shakspeare seyen" (Table-Talk, II, 119). Auch Walker war der Meinung, daß der ganze erste Act und insbesondre die erste Scene desselben „unbestreitbare Zeichen von Shakspeare's Hand" an sich trage, und daß auch die erste Scene des fünften Acts sicherlich Shakspeare angehöre (Crit. Exam. etc. I, 227. II, 75). Und Spalding (in

seinem Letter on Sh.'s Authorship of the Two Noble Kinsmen) spricht die Ueberzeugung aus, daß „der ganze erste Act mit Sicherheit für Shakspeare's Eigenthum erklärt werden könne", daß dagegen „am zweiten Act Shakspeare keinen Antheil gehabt zu haben scheine", daß auch „vom dritten Act ihm mit Zuversicht nichts zugeschrieben werden könne, ausgenommen die erste Scene"; der vierte Act rühre „sicherlich ganz" von Fletcher her; der fünfte Act dagegen „könne, mit Ausnahme einer einzigen episodischen Scene [bei Dyce Sc. 2], wiederum kühnlich Shakspeare beigelegt werden." Dyce glaubt, daß Shakspeare in der That alle diese von Spalding markirten Partieen geschrieben habe, meint indeß doch, daß sie „an einigen Stellen von Fletcher verändert und interpolirt seyn dürften." —

Das ist allerdings eine Reihe von Autoritäten, denen ich kaum zu widersprechen wage und, wenn ich klug wäre, nicht widersprechen sollte, da mein Urtheil, ihnen gegenüber, wahrscheinlich keine Beachtung finden wird. Allein zunächst stimmen sie doch nicht ganz untereinander überein: nur darin sind sie einig, daß der erste Act von Shakspeare herrühren müsse. Außerdem aber bemerkt Dyce, m. E. mit vollem Recht: „Fletcher's Antheil an dem Stück schließt in sich die Gemüthskrankheit der Tochter des Gefängnißwärters, welche in mehreren Punkten ein unmittelbares Plagiat (a direct plagiarism) von Ophelia's Wahnsinn im Hamlet ist; und es ist höchst unwahrscheinlich, daß, wenn die beiden dramatischen Dichter an der Tragödie zusammen gearbeitet hätten, Fletcher es gewagt haben würde, so frei mit dem poetischen Eigenthum Shakspeare's zu schalten. Ich stimme vielmehr, fährt er fort, der Wahrheit von Mr. Knight's Bemerkung völlig bei, daß die ganze Nebenaction: die Liebe der [namenlosen] Gefängnißwärtertochter für Palamon, ihre Mitwirkung bei der Flucht desselben, der Wahnsinn, in den sie darauf verfällt,

und die unnatürliche und empörende Verbindung, die sie unter diesen Umständen mit einem ihrer Liebhaber eingeht, — unmöglich von Shakspeare concipirt seyn könne und schlechthin unverträglich sey mit einem Werke, bei welchem er betheiligt gewesen." Dyce ist daher „überzeugt, daß die beiden Dichter nicht gleichzeitig an dem Drama gearbeitet haben", und nimmt deßhalb an, daß die Shakspearian portions existirten, bevor Fletcher Hand an das Stück gelegt habe. Aber wie denkt sich Dyce unter dieser Voraussetzung das Zustandekommen des Ganzen? Glaubt er, daß Shakspeare überhaupt so stückweise, wie ein Schreiner erst die Füße, dann die Platte des Tisches ꝛc., zu arbeiten pflegte? Oder ist es im vorliegenden Falle denkbar, daß er den ersten und fünften Act — die in keiner Beziehung zu einander stehen — und dazwischen nichts als die erste Scene des dritten Acts, in welcher die beiden edlen Vettern um ihre Leidenschaft für Emilia streiten, niedergeschrieben haben sollte, ohne vorher die Entstehung dieser Leidenschaft und den Charakter der beiden Helden geschildert zu haben? Was sollte Fletcher veranlaßt haben, diese Bruchstücke (mit oder gegen Shakspeare's Willen?) sich anzueignen, er, der alle diese angeblich Shakspeare'schen Partieen, wenn auch nicht so gut wie Shakspeare, doch ebenso gut wie die dazwischen liegenden Theile schreiben konnte? Und worin bestehen denn die Kennzeichen, die Geburts- und Taufzeugnisse der Shakspeare'schen Abstammung jener Shakspearian portions? Sehen wir uns den ersten Act, der das beste Anrecht darauf haben soll, etwas genauer an. Theseus und Hippolyta, von Hymen, Nymphen, weißgekleideten Knaben ꝛc. umgeben, betreten im festlichen Aufzuge zur Feier ihrer Hochzeit die Bühne, aber noch ehe der Zug den Tempel erreicht hat, nahen sich drei namenlose, in Trauerkleider gehüllte Königinnen, und flehen Theseus um Beistand an gegen Creon,

den Tyrannen von Theben, der ihren drei in der Schlacht gefallenen königlichen Gatten die Bestattung verweigert und ihre Leiber auf freiem Felde dem Raube der wilden Thiere Preis geben will. Theseus, von ihrem Flehen und Hippolyta's und Emilia's Fürbitten gerührt, beschließt einen Kriegszug gegen Theben, von dem er noch vor Beendigung der Hochzeitfestlichkeiten zurück zu seyn gedenkt. Damit endet die erste Scene. Zweite Scene: Langes Gespräch zwischen Palamon und Arcite (den beiden edlen Vettern) über ihre innige, unverbrüchliche, seit den Kinderjahren ungetrübte Freundschaft, über den sittlichen Verfall und die in jeder Beziehung traurigen Zustände Thebens unter der Tyrannei Creon's, über die Frage, ob sie Theben heimlich verlassen sollen; ein Abgesandter entbietet sie zu Creon, der eben die Nachricht empfangen, daß Theseus mit Heeresmacht heranziehe; sie beschließen, dem Rufe zu folgen und das Vaterland bis zum Tode zu vertheidigen. Dritte Scene: Pirithous nimmt Abschied, um dem Theseus nach Theben zu folgen; Hippolyta schildert in glänzenden Farben die tiefe, hingebende Freundschaft zwischen ihm und Theseus, Emilia, ihre Schwester, ebenso lebendig und ausführlich die innige Liebe zwischen ihr und ihrer verstorbenen Jugendfreundin Flavina. Vierte Scene: Schlachtfeld bei Theben, Theseus als Sieger empfängt den Dank der drei Königinnen und entläßt sie zur Bestattung ihrer Gatten; Palamon und Arcite werden unter den Todten schwer verwundet hervorgezogen und von Theseus, der ihre bewundernswürdige Tapferkeit bemerkt hat, einem Herold übergeben mit dem Befehle, Alles zu thun, um sie in's Leben zurückzurufen und wieder herzustellen. Fünfte Scene: Kurzer Gesang zur Feier der Bestattung der drei Könige; die drei Königinnen, nachdem sie stumm die Ceremonie mit angesehen, nehmen (in 8 Zeilen!) Abschied von einander. Damit schließt der Act. — Nach den

Gesetzen der dramatischen Kunst hat der erste Act die Exposition zu geben, d. h. die leitenden Grundzüge in den Charakteren der handelnden Personen und ihr Verhältniß zu einander zu schildern, die Fäden anzulegen, welche den Knoten der dramatischen Ver- und Entwickelung bilden sollen, die Katastrophe und den Ausgang der Handlung anzudeuten. Diesem Grundgesetze, das Shakspeare nie verletzt, widerspricht der erste Act unsers Dramas fast in jedem Punkte. Die handelnden Personen werden uns mit Ausnahme des Gefängnißwärters und seiner Tochter, zwar vorgeführt, aber nur in allgemeinen, unbestimmten und bei jedem gleichmäßig wiederkehrenden Zügen (der Liebe, Freundschaft, Edelherzigkeit) charakterisirt. Alles dagegen, was im ersten Act geschieht, die Hochzeit des Theseus, das Schicksal der drei Königinnen, die Tyrannei Creon's und die Zustände in Theben, Theseus' siegreicher Kriegszug, das Leichenbegängniß der drei Könige, steht schlechthin außer aller Beziehung zu der folgenden dramatischen Handlung, zu der erst der Grund gelegt wird durch die erste Scene des zweiten Acts (denn hier erst erblicken Palamon und Arcite zufällig von ihrem Gefängnißthurm aus die im Garten wandelnde Emilia und entbrennen in der heftigsten Leidenschaft für sie). Die drei Königinnen verschwinden gänzlich von der Bühne, von Theseus' Feldzug, von Creon und Theben ist nicht wieder die Rede; — das Stück beginnt in der That erst mit dem zweiten Acte. Es dürfte Dyce schwer fallen, zu dieser ungeschickten, in der Luft schwebenden, fast ganz bedeutungslosen Exposition in Shakspeare's Werken — auch seine ersten Jugendarbeiten nicht ausgenommen — ein entsprechendes Seitenstück zu finden. Ich halte meinerseits die Anlage des ersten Acts und damit die Composition des ganzen Stücks für so völlig unshakspeare'sch, daß ich schon darum jede Betheiligung Shakspeare's daran bezweifle. Aber auch im Inhalt des fünften Acts

vermisse ich durchaus das Shakspeare'sche Gepräge. Der Act wird eröffnet mit langathmigen Lobpreisungen, Gebeten und Gelübden, welche Arcite dem Mars, Palamon der Venus, Emilia der Diana darbringen und die angeflehten Götter mit Zeichen und Wundern beantworten. Die zweite, angeblich von Fletcher allein verfaßte Scene bringt die Geschichte der Gefängnißwärterstochter zu jenem von Knight als „empörend" bezeichneten Schluß. Sodann Kampf der beiden Nebenbuhler hinter der Scene; Emilia auf der Bühne begleitet den Verlauf desselben mit Herzensergießungen über das Unglück, das ihre Schönheit anrichtet, und über ihr eigenes Herz, das immer noch unentschieden zwischen den beiden Kämpfenden hin- und herschwankt; mit einem Lobe auf Arcite und einem Seufzer um Palamon empfängt sie die Nachricht, daß jener gesiegt hat. Endlich Schlußscene: Palamon wird zur Hinrichtung vorgeführt, nimmt Abschied, legt seinen Kopf auf den Block, da stürzt ein Bote und hinter ihm Pirithous herbei, gebietet Halt, und berichtet, daß Arcite mit seinem scheugewordenen Pferde gestürzt, in den letzten Zügen liege und mit Palamon noch zu sprechen wünsche; er wird, begleitet von Theseus, Hippolyta und Emilia, auf die Bühne getragen, tritt dem Freunde die Geliebte ab, und stirbt. Emilia ist mit dem Wechsel zufrieden; Theseus bestätigt ihn und schließt das Ganze mit einem Lobe auf die Gerechtigkeit der Götter: denn die mächtige Venus habe ihren Ritter (Palamon) mit dem Geschenk der Geliebten, Mars den seinigen (Arcite) mit der Palme des Sieges begnadigt! — Der ganze Act macht mir den Eindruck einer breit ausgesponnenen Allegorie zum Preise der Göttin der Liebe. Sollte Shakspeare an eine so nüchterne und gezwungene Lösung des tragischen Conflicts auch nur zwei Zeilen von seiner Meisterhand verschwendet haben? Ist es denkbar, daß er ein so ärmliches Hülfsmittel, wie ein Sturz mit dem Pferde (bei einem

Ritte, von dem wir nicht einmal erfahren, warum und wozu er unternommen ward!) angewendet habe, um einen der beiden Nebenbuhler aus dem Wege zu schaffen? Ist es denkbar, daß er die psychologische Unwahrscheinlichkeit, um nicht zu sagen Unwahrheit, die in Emilia's so völlig gleich gewogener Neigung für ihre beiden Bewerber liegt, sich habe zu Schulden kommen lassen? Wo überhaupt zeigt sich im ganzen Acte ein Zug von Shakspeare's ebenso scharfer als feiner Charakteristik, von Shakspeare's Kunst in der dramatischen Ausbeutung der gegebenen Situationen, von seiner Kraft und Prägnanz in Schilderung der seelischen Zustände, im Ausdruck der Gefühle und Affecte? wo ein Zug von jenen sinnigen und innigen Beziehungen, in die er nicht nur die Helden, sondern alle handelnden Personen und deren Schicksale zum Kern der Handlung zu setzen weiß? So lange ich auf diese Fragen keine Antwort finde, muß ich der Meinung bleiben, daß nicht das Drama als Drama, nicht der erste und fünfte Act als dramatische Compositionen, nicht einzelne Scenen als Scenen, sondern nur die Sprache, welche die in ihnen auftretenden Personen führen, Coleridge wie Walker, Spalding wie Dyce veranlaßt hat, die genannten Partieen für Shakspearian portions zu erklären. Und allerdings die Sprache zeigt in diesen Theilen eine ungewöhnlich nahe Verwandtschaft mit Shakspeare's Diction, aber nach meinem Gefühl nicht sowohl ihrem allgemeinen Charakter nach, als vielmehr in einzelnen Zügen, in Wendungen, Bildern, Ausdrucksweisen. Shakspeare z. B. würde die drei Königinnen in der ersten Scene sicherlich nicht in dem kühlen oratorischen Tone, in dem sie ihre Bitten vortragen, sondern mehr in der Sprache des Gefühls, des tiefen Schmerzes und der zornigen Empörung haben reden lassen; er würde an die Schilderung vom Pferdesturze und Arcite's Reiterkünsten sicherlich nicht 39 rhetorisch ausgeschmückte

Verse verschwendet noch sie ausgestattet haben mit Bemerkungen, wie: daß der Aberglaube gänzlich schwarze Pferde für Unheil bringend halte und daß „die Musik, wie man sage, vom [klingenden] Eisen ihren Ursprung genommen"! Gleichwohl hat die Diction einen Shakspeare'schen Anstrich. Allein nach meinem Gefühle ist der sprachliche Unterschied zwischen den angeblich Shakspeare'schen Partieen und den übrigen Theilen des Stücks nicht so groß, wie er Dyce und den englischen Kritikern erschienen seyn muß, um in ihnen die Ueberzeugung vom Antheil Shakspeare's hervorzurufen. Gesetzt aber auch, er wäre viel größer als er mir sich darstellt, jedenfalls ist er nicht groß genug, um die Möglichkeit auszuschließen, daß ein Dichter von so hervorragendem Talent wie Fletcher; in einem seiner ersten, noch jugendlichen Werke (denn das Stück kann nicht wohl später als um 1608—9 datirt werden), in welchem er — wie das „Plagiat" aus dem Hamlet beweist, — Shakspeare'sche Charaktere sich zum Muster genommen und, wenn auch nur vorübergehend, unter Shakspeare'schem Einfluß gestanden, nicht auch Shakspeare's Styl in einzelnen Zügen der Diction, ja einen ihm verwandten Ton in ganzen Partieen seines Werks hätte treffen können. — Diese Möglichkeit ist, dünkt mich, viel wahrscheinlicher, als anzunehmen, daß Shakspeare Scenen und ganze Acte geschrieben habe, die ihrem vollen Inhalt nach in schroffem Widerspruch mit dem Geist und Charakter seiner Dichtung stehen. —

Da uns nun die ganze Anzahl der Shakspeare'schen und angeblich Shakspeare'schen Stücke vorliegt, so will ich zur besseren Uebersicht über die künstlerische Laufbahn des Dichters eine chronologische Zusammenstellung derselben beifügen, von der sich jedoch von selbst versteht, daß ich ihr keineswegs volle historische Gewißheit beilege. Nur die Perioden, in die ich die Stücke

eingeordnet habe, halte ich für hinlänglich sicher; die einzelnen Jahre dagegen sind rein hypothetisch.

## Erste Periode von 1586 bis 1591—1592.

| | |
|---|---|
| Pericles, Fürst von Tyrus | 1587. |
| Titus Andronicus | 1587—88. |
| The first Part of the Contention etc. / The true Tragedy of Richard, Duke of York } Heinrich's VI erste Gestalt | 1588—9. |
| Ueberarbeitung und Verbindung derselben mit dem 1. Theil Heinrich's VI | 1589—90. |
| Die Komödie der Irrungen / Die beiden Veroneser | 1590. |

## Zweite Periode von 1591—92 bis 1597—98.

| | |
|---|---|
| Der Liebe verlorne Müh' / Zähmung der Widerspenstigen / Ende gut, Alles gut | 1591—92. |
| Romeo und Julie (erste Erscheinung) | 1592. |
| Richard III | 1593. |
| König Johann | 1593—4. |
| Richard II | 1594—95. |
| Sommernachtstraum / Heinrich IV, erster Theil | 1595. |
| Heinrich VI, zweiter Theil / Ueberarbeitung von Romeo und Julie / Kaufmann von Venedig | 1596—97. |

## Dritte Periode von 1598 bis 1605.

| | |
|---|---|
| Hamlet | 1598. |
| Was Ihr wollt | 1598. |
| Viel Lärmen um Nichts | 1599. |
| Heinrich V | 1599. |
| Wie es Euch gefällt | 1600. |
| Die lustigen Weiber von Windsor | 1600. |
| Troilus und Cressida (erster Entwurf) | 1601. |
| Letzte Bearbeitung des Hamlet | 1603. |
| Othello | 1604. |
| Maaß für Maaß | 1604. |
| König Lear / Ein Trauerspiel in Yorkshire | 1605—6. |

Vierte Periode von 1605 bis 1613—14.

| | |
|---|---|
| Julius Cäsar | 1607. |
| Antonius und Cleopatra | 1607. |
| Coriolan | 1608. |
| Troilus und Cressida (Umarbeitung) | 1608. |
| Macbeth<br>Cymbeline | 1609—10. |
| Der Sturm<br>Das Wintermärchen | 1610—11. |
| Heinrich VIII<br>Timon von Athen | 1611—12. |

Im Begriff, mit dieser chronologischen Uebersicht den Abschnitt zu schließen, erhalte ich das Athenäum vom Juni dieses Jahres (1868), und finde in demselben (p. 863) einen Artikel, nach welchem die Extracts from the Accounts of the Revels at Court in the Reigns of Queen Elizabeth and James I, die P. Cunningham 1862 für die Shakespeare-Society veröffentlichte und auf welche die chronologische Bestimmung einiger Shakspeare'scher Dramen sich vornehmlich stützt, der Fälschung stark verdächtig seyn sollen. Der ungenannte Verf. behauptet, daß die aus dem öffentlichen Archive abhanden gekommenen und kürzlich erst wieder erlangten Rechnungen im Ganzen zwar unzweifelhaft ächt seyen, daß aber sämmtliche die dramatischen Darstellungen bei Hofe betreffenden Notizen, also insbesondre die Angaben über die Aufführung des „Moor of Venis" am 1. November 1604, der „Merry Viues of Winsor" am folgenden Sonntag, von „Mesur for Mesur" am St. Stephans-Abend desselben Jahrs, so wie des „Tempest" und des „winters nights Tayle" im Jahre 1611, von späterer [moderner?] Hand unter Benutzung zufällig leer gebliebener Blätter des Convoluts der Rechnungen hinzugefügt worden seyen. „Who made these additions, — erklärt er — does not appear. There they are, and experts in old hand writing say they speak for themselves."

Sollte sich die behauptete Fälschung bestätigen, so würde es m. E. zweifelhaft werden, ob Othello und Maaß für Maaß bereits im Jahre 1604 entstanden seyn dürften. Da indeß der Verfasser des Artikels sich nicht genannt hat, so sind wir noch nicht verpflichtet, seinen Behauptungen Glauben zu schenken; und ich bin um so mehr geneigt, an deren Richtigkeit zu zweifeln, als ich es schmerzlich bedauern würde, wenn ein neuer schnöder, von literarisch gelehrten Männern ausgegangener Betrug den ohnehin schon wankenden Credit der englischen Literarhistoriker noch mehr erschüttern sollte. —

# Zweiter Abschnitt.

## Geschichte des Shakspeare'schen Dramas in England.

Wie bei dem ersten Abschnitte, so kann es auch hier nicht meine Absicht seyn, auf neue Entdeckungen im literar-historischen Gebiete auszugehen: dazu besitzen nur die Engländer die nöthigen Mittel. Meine Intention ist nur, die bekannten geschichtlichen Thatsachen, in eine kurze Skizze zusammengedrängt, nach einigen leitenden Gesichtspunkten zu ordnen, und so die Geschichte selber gleichsam zu Gericht sitzen zu lassen über die ästhetische Beurtheilung und die ästhetischen Auffassungen der Shakspeare'schen Werke. Denn mein Buch will nur eine ästhetische Würdigung der Shakspeare'schen Dichtung geben; zu diesem Zwecke ist mir der literar-historische Apparat nur Mittel, wenn auch insofern nothwendiges Mittel, als die ästhetische Würdigung nach meiner Ansicht nothwendig auf historischer Grundlage ruhen muß.

Ich habe bereits im ersten Bande (S. 257 f. 276. 336 ff.) die Gründe angedeutet, warum das Shakspeare'sche Drama schon seit 1606—8 von der Ben-Jonson'schen Richtung und insbesondere von Beaumont, Fletcher, Massinger u. A., zwar keineswegs verdrängt, doch allmälig seiner vorwiegenden Herrschaft beraubt

wurde. Dieß Aufblühen der Jonson'schen Schule und das Ansehen, zu dem ihr Stifter sich emporschwang, ist das erste bedeutsame Moment in der Geschichte der Shakspeare'schen Dichtung.

Nicht als ob damit unmittelbar Shakspeare's Ruhm und Popularität gesunken wäre, — selbst am Hofe Jakob's blieben, wie wir gesehen haben, seine Dramen trotz der persönlichen Gunst, die B. Jonson mehr und mehr sich erwarb, vorzugsweise beliebt. Auch später, nach seinem Tode, verschwanden sie keineswegs von der Bühne; sie mochten nur allgemach seltener aufgeführt werden, vielleicht nur, weil das Publicum nun einmal stets und überall nach Neuem verlangt. Im Gegentheil, Shakspeare's Werke blieben offenbar noch lange Zeit allgemein beliebt und hochgeschätzt, wenn auch in geringerem Grade als zu seinen Lebzeiten. Denn wenn G. Rümelin (Shakespeare-Studien, S. 10. 16 ff.) behauptet: das Drama habe nur in London ein großes, allgemeines Interesse erregt, und Shakspeare sey seiner Zeit keineswegs ein Nationaldichter, seine Dichtung niemals wahrhaft populär gewesen, da auch in London sein Publicum nur in der „jeunesse dorée" des damaligen Englands, der Masse der Müßiggänger aus den höheren Ständen, namentlich der jungen Cavaliere, die in London ihren Liebesabenteuern, ihren Sports und Lustbarkeiten lebten, zum andern Theil in den untersten Klassen des Volks, den Handwerkern, Gesellen und Lehrlingen, Bootsleuten, Arbeitern auf den Werften und in den Fabriken, Matrosen, Bedienten, Soldaten bestanden habe, — so beruht diese seine Ansicht nur auf Unkunde der Thatsachen, auf die es hier ankommt (— eine Unkunde, deren sich ein „Realist" par excellence am wenigsten hätte schuldig machen sollen). Shakspeare's Name mag immerhin nicht durch ganz England bekannt gewesen seyn: es kann unter Umständen geschehen, daß eine Dichtung der größten Popularität sich erfreut und doch Name und Person

des Dichters nur in beschränkten Kreisen bekannt ist (— wußten doch die Griechen von der Person, dem Leben und Charakter ihres größten und volksthümlichsten Dichters weiter nichts als den Namen, von dem es noch sehr zweifelhaft ist, ob es ein Eigenname war!). Und solche Umstände walteten, wie wir gesehen haben, zu Shakspeare's Zeit über dem englischen Volkstheater und dessen Dichtern. Das Theater selbst aber war das populärste Institut des damaligen Englands. „Scenische Darstellungen waren — nach dem schon angeführten Ausspruch Froude's, des berühmten neueren Historikers — im sechszehnten Jahrhundert vorzugsweise das Vergnügen der Engländer vom Palast bis herab zum Dorf-Spielplatze" (History of England etc. I, 61). Nicht nur die Großen des Reichs hatten, wie gezeigt, ihre eignen Schauspielergesellschaften, sondern auch Mayors und Aldermen der größeren Städte, z. B. York, Coventry, Lavenham, Chester, Kingston u. a., nahmen, wie Collier nachgewiesen hat, Truppen in ihre Dienste und ließen sie meist auf ihre Rechnung, immer unter ihrer Autorität öffentlich spielen. Die kleineren Städte beriefen wenigstens, wie es scheint alljährlich, fremde Schauspielergesellschaften in ihre Mauern, um zeitweise die Lust des Volks an scenischen Darstellungen zu befriedigen. Das unbedeutende Stratford z. B. wurde während der achtzehn Jahre von 1569—1587 vierundzwanzig mal durch den Besuch von Schauspieler-Truppen, welche die Gemeindevertretung bezahlte, erfreut, und in dem kleinen Flecken (Borough) von Leicester wurden seit 1561 fast alljährlich von den Schauspielergesellschaften Londons (1583 sogar von zweien zugleich) Vorstellungen gegeben, wie W. Kelly neuerdings nachgewiesen hat (Notices Illustrative of the Drama and other Popular Amusements etc. London 1865). Derselbe Eifer für die dramatische Kunst beseelte die Universitäten. Das bezeugt die That-

sache, daß in Oxford zur Feier des Besuchs eines von der Königin empfohlenen polnischen Fürsten 1583 mehrere Dramen aufgeführt wurden und zwar unter der Leitung G. Peele's, jenes bekannten Schauspieldichters und älteren Zeitgenossen Shakspeare's, der auch, ohne Zweifel auf Bestellung, die s. g. Pageants (allegorisch dramatische Scenen) verfaßte, welche nach alter Sitte zur Feier des Amtsantritts des Lord Mayors 1585 und 1591 in den Straßen von London dargestellt wurden (A. Dyce: R. Greene's and G. Peele's Works, p. 326. 334. 336). So gewiß die ehrenwerthen Mayors und Aldermen von London, Coventry, York, Chester &c. nicht der jeunesse dorée des damaligen Englands noch dem Stande der Bootsleute, Matrosen, Fabrikarbeiter &c. angehörten, so gewiß bestand Shakspeare's Publicum nicht bloß aus den Rümelin'schen Bestandtheilen. Und so gewiß dramatische Darstellungen in ganz England beliebt waren und die Stücke der Londoner Bühne von den Schauspielertruppen bei ihren Wanderungen durch das Land weithin verbreitet wurden, so gewiß waren Shakspeare's Dramen auch schon bei seinen Lebzeiten nicht bloß seinem Londoner Publicum bekannt. Aber auch sein Name, der, wie wir gesehen haben, in London wenigstens zu den Notabeln zählte, gewann ohne Zweifel allmälig in immer weiteren Kreisen an Bekanntschaft und Berühmtheit. Dafür zeugen die vielen, wiederholentlich neu aufgelegten (Quart-)Ausgaben, die von seinen beliebtesten Stücken noch bei seinen Lebzeiten gedruckt und sicherlich nicht bloß von der jeunesse dorée und dem Pöbel Londons gekauft wurden; dafür spricht die beträchtliche Zahl der fremden Stücke, welche von gewinnsüchtigen Buchhändlern auf seinen Namen — offenbar um der Popularität desselben willen — herausgegeben wurden. Dafür zeugt insbesondere die Thatsache, daß Shakspeare's Werke und zwar von allen dramatischen Dichtern seine Werke

allein nach seinem Tode noch gesammelt und in der bekannten Folioausgabe von 1623 in Druck gegeben wurden*), und daß diese Ausgabe einen so raschen Absatz fand, daß sie bereits nach 9 Jahren vergriffen war und schon 1632 eine neue Auflage veranstaltet werden mußte, — eine Thatsache, die in einem so vielbewegten und wenig leselustigen Zeitalter m. E. mehr als hundert andre Zeugnisse beweist, daß Shakspeare's Name nicht bloß in London, sondern allgemach in ganz England bekannt und berühmt geworden war.**)

Um so mehr bedarf das steigende Ansehen B. Jonson's und der Dichter seiner Richtung, das nicht minder eine Thatsache ist, einer Erklärung. Sie liegt theils im Charakter der Dichtung B. Jonson's und seiner Nachfolger selber, theils im Geist der Zeit, der seit dem Regierungsantritt Jakob's mehr und mehr mit jenem sich verbrüderte. Ich habe beide in ihren Hauptzügen (Bd. I, S. 257 f. 331 ff.) bereits geschildert. Und danach war es keineswegs der höhere ästhetische Standpunkt noch die höhere classisch-künstlerische Bildung jener Dichter, — denn obwohl Ben Jonson darauf das größte Gewicht legte, so glaube ich doch gezeigt zu haben, wie

---

*) Der eitle B. Jonson veranstaltete zwar selbst eine Gesammtausgabe seiner poetischen Werke, aber wir hören nichts davon, daß sie eine zweite Auflage erlebt hätte; und die Ausgabe von Beaumont's und Fletcher's Dramen, die 1647 erschien, war, wie der Herausgeber (Shirley) bemerkt, veranlaßt durch den erfolgten Schluß aller Theater, zum Ersatz der nicht mehr möglichen Aufführungen.

**) Diese zweite Folioausgabe ist nicht, wie gemeinhin angenommen wird, ein bloßer, vom Setzer besorgter Wiederabdruck der ersten. Der Editor derselben zeigt vielmehr das ernste Bemühen, die größeren Textfehler der Ausgabe von 1623 zu verbessern und verfährt dabei nicht ohne Einsicht und Ueberlegung, namentlich in Betreff des Versmaßes. Nur treffen seine Correcturen ebenso oft das Falsche wie das Richtige. Auch ist die ganze Ausgabe höchst nachlässig gedruckt, wenn auch kaum nachlässiger als die erste. S. darüber die dankenswerthen Nachweisungen bei T. Mommsen: Sh.'s Romeo und Julie. Eine krit. Ausg. 2c. (Oldenburg, 1859) S. 72 ff.

weit seine Dichtungen von dem antiken Kunstideale und der formellen Vollendung des classischen Dramas entfernt waren, und Beaumont, Fletcher, Massinger thaten in dieser Beziehung eher einen Schritt rückwärts als vorwärts, — es war vielmehr der Geist der neueren Zeit, der Kampf gegen die mittelalterliche und volksthümliche Seite des Shakspeare'schen Dramas, der Uebergang der Bühne aus einem National-Theater zum Hof-Theater, der die Ben-Jonson'sche Dichtung hob, die Shakspeare'sche herabdrückte. Der Geist der Nation zerfiel mehr und mehr in einen schroffen Gegensatz: die eine Seite bildete der Hof, der Adel und die höhere Geistlichkeit, die andre das Volk und insbesondere die höheren Schichten des Bürgerstandes mit der niederen Geistlichkeit, in denen der Puritanismus täglich tiefer Wurzel faßte. Jene hatte sich der Reformation im Sinne Heinrich's VIII, d. h. mehr vom politischen Gesichtspunkte aus angeschlossen: wie Heinrich VIII die Kirchenverbesserung nur eingeführt hatte, um sich persönlich und politisch vom päpstlichen Joche zu befreien, so betrachtete jene ganze Seite die Reformation nicht als ein neues Princip des religiösen und sittlichen Lebens, sondern nur als eine äußere Modification der kirchlichen und politischen Zustände, durch welche die Herrschaft vom Papste an den König und die Bischöfe gekommen, von Rom nach London und Canterbury verlegt worden; das Princip blieb im Wesentlichen dasselbe: Autokratie des Königs und des Bischofs, weltliche Macht, Glanz und Luxus, unterstützt von allen Mitteln geistiger Cultur, Aeußerlichkeit des Sinnes und Neigung zu raffinirtem Lebensgenusse. Diese Elemente waren es, welche, wie sie Rom selbst schon seit dem 15ten Jahrhundert gleichsam antikisirt hatten, so jene ganze Seite dem Alterthum und der classischen Kunst zuführten. Zu dieser Seite bildete der Puritanismus den schroffsten Contrast. Er machte nicht nur Ernst mit der Refor-

mation als einem neuen Lebensprincipe, sondern übertrieb zugleich dieses Princip und setzte im Grunde ein anderes an dessen Stelle, indem er sie aus einer Reformation in eine Revolution verkehrte. Er brach mit der ganzen Vergangenheit, und wollte die Gegenwart von vorn anfangen; sechszehnhundert Jahre sollten von der Tafel der Weltgeschichte weggestrichen werden; mit der Einfachheit des apostolischen Zeitalters sollte eine neue Welt, eine neue Geschichte anheben: Selbstregierung der Gemeinde vermittelst des heiligen Geistes und damit republikanische Form des Staats war die nothwendige Consequenz dieses Princips, die ihm in dem aufstrebenden Mittelstande und in dem mit der lahmen Regierung der Stuarts unzufriedenen Volke eine Masse Sympathieen erwarb. Da der Puritanismus die ganze bisherige Geistesbildung über Bord warf und mit allem Geifer des Fanatismus gegen das Theater eiferte, so konnte die dramatische Kunst in dem großen Kampfe, der unter Carl I ausbrach, nur auf die gegnerische Seite sich stellen. Von dem Geiste dieser Seite wurde sie daher auch in ihrer weiteren Entwickelung wesentlich beeinflußt.

Die erste Folge dieses Einflusses und der Spaltung des ganzen Volksgeistes war, daß das Theater aufhörte ein National-Theater zu seyn. Ben Jonson's Masken, jene untergeordnete Dichtungsart, die seinem Geiste besonders zusagte und als deren Erfinder er insofern gelten kann, als er sie erst zu einem beliebten Modeartikel erhob, der bei Hofe und bei den Großen das ganze 17te Jahrhundert hindurch so gesucht war, daß er fast das eigentliche Drama verdrängte, waren in ihrer allegorischen Fassung, mit ihren gelehrten Anspielungen, ihren persönlichen Beziehungen und der Pracht der Costüme und Scenerie exclusiv aristokratisch, dem Geschmacke wie den Mitteln des Volkstheaters gleich unzugänglich. Obwohl nicht ohne Geist und Witz

und einen gewissen poetischen Nimbus, der die besseren wenigstens umgab, waren sie doch im Wesentlichen bloße Schaustellung, Augen- und Ohrenweide, Spiele des geselligen Vergnügens, ohne jenen tiefen Ernst, den die ächte Kunst stets unter der Außenseite des Spiels und der Unterhaltung birgt. Sie brachten nicht nur den ersten Riß in die bisherige volksthümliche Gestalt und nationale Geltung des Dramas; sie bereiteten mit ihren eingelegten Gesängen und Tänzen nicht nur der Oper, diesem von Anfang an im Treibhause gelehrter, aristokratischer Bildung erwachsenen Kunstproducte, die Stätte vor, sondern, indem sich in ihnen Ben Jonson's Manier von ihrer glänzendsten und verlockendsten Seite zeigte, riefen sie vornehmlich jenen Styl der Poesie hervor, den man mit Sam. Johnson den metaphysischen nennen kann, wenn man unter Metaphysisch nicht sowohl das Uebernatürliche als das Wider- und Unnatürliche versteht. Dichter und Versemacher wie Suckling, Waller, Denham, Cowley, die gelegentlich auch Dramen schrieben und unter denen besonders der letztgenannte sich hoher Gunst bei den ästhetischen „Cavalieren" erfreute, übertrieben die gelehrte, künstliche, gesuchte Manier Ben Jonson's in der That bis zur Unnatur und Abgeschmacktheit. Waller und Denham suchten wenigstens zugleich die Sprache und Versbildung zu verfeinern; Suckling und Cowley sind dagegen in dieser Beziehung so nachlässig, wie nur ein Volksdichter seyn kann, dafür aber desto mühseliger in künstlich verdrehten Gedanken, weit hergeholten und breit ausgetretenen Gleichnissen und geschraubter, mit gelehrten Reminiscenzen überfüllter Ausdrucksweise.

Dieser Geschmack, der in der Hof-Region bereits unter Jakob und Carl I Wurzel gefaßt, jedoch nur beschränkte Geltung gewonnen hatte, indem nicht nur auf dem Volkstheater, sondern auch auf der Hofbühne Shakspeare und neben ihm

Beaumont, Fletcher, Massinger, Ford, Shirley nebst den Resten des alten populären Dramas noch herrschten, erreichte unmittelbar nach der Restauration seinen Höhepunkt. Das Volks-Theater war während und in Folge der Revolution zu Grunde gegangen. Ein Zeitraum von zwanzig Jahren, während dessen die Theater zwar nur kurze Zeit gänzlich geschlossen waren, doch aber nur heimlich und mit Unterbrechungen ihre Vorstellungen mehr improvisirt als aufgeführt hatten, die aufgeregten politischen und religiösen Leidenschaften, die Umwälzung aller Verhältnisse, Bürgerkrieg und Königsmord, und das eiserne Regiment eines Cromwell, — diese Umstände waren mächtig genug, um die alte Liebe und Gewohnheit theatralischer Belustigung im Volke zu ersticken. Die Schauspielergesellschaften hatten sich aufgelöst, indem alle jüngeren Mitglieder, die das Schwert noch zu führen vermochten, dem Könige in den Krieg gefolgt, getödtet oder verstümmelt, die älteren während des Kampfes gestorben oder schwache Greise geworden waren.*) Kurz das Band, das seit Jahrhunderten das Volk mit der dramatischen Kunst verbunden hatte, war innerlich und äußerlich zerrissen, und die Folgezeit war nicht geeignet, es wieder anzuknüpfen. Die Nation, von der Last des Cromwell'schen Despotismus wund gedrückt, jauchzte dem wiederhergestellten Königthume entgegen. Aber der Träger dieses Königthums war ein Stuart, ein Carl II,

*) Von einer bis auf Shakspeare herabreichenden „Bühnen-Tradition", auf die man sich neuerdings in Betreff der scenischen Darstellung Shakspeare'scher Stücke und der Auffassung ihrer Hauptcharaktere berufen hat, kann daher m. E. nur sehr bedingungsweise und in einem sehr beschränkten Sinne die Rede seyn, ja mir ist es zweifelhaft, ob sie überhaupt angenommen werden darf, da nach der Beseitigung der politischen Revolution unter Carl II offenbar eine theatralische Revolution Platz griff, die, wie mir scheint, mit der Vergangenheit ziemlich ebenso radical brach, wie es die politische gethan hatte.

ein geistreicher, aber schwacher, lasterhafter Wüstling, der in allen schlechten Eigenschaften sein Vorbild und seinen Bundesgenossen, den s. g. großen König von Frankreich, eben so weit übertraf, als er von dessen wenigen guten Seiten übertroffen wurde. Mit ihm blühte das Theater wieder auf, aber rein als Hof-Theater. Zwei Truppen, unter der Leitung Sir William Davenant's und Thomas Killegrew's, wurden durch ein Letter-Patent Carl's von 1662 privilegirt, und spielten auf den einzigen beiden Theatern, die es bis 1695 in London gab, standen aber unter der autokratischen Oberaufsicht des Lord Chamberlain, natürlich also auch unter der Herrschaft des Hofgeschmacks. Dieser hatte sich während des langen Aufenthalts Carl's in Frankreich dem dramatischen Style der Franzosen zugewendet, welcher, schon seit dem 16ten Jahrhundert nach classischen Mustern sich bildend, eben damals in Corneille und Molière seine ersten Triumphe feierte. Dort hatte auch Davenant die durchgängige, regelmäßige Ausschmückung der Bühne durch verwandelbare Decorationen, die bis dahin noch immer dem englischen Volkstheater unbekannt waren, kennen gelernt, und führte sie zugleich mit der größeren Correctheit, deren er sich in seinen dramatischen Dichtungen befleißigte, auf das von ihm eröffnete Theater ein. Streben nach französischer Correctheit, Einflüsse der metaphysischen Dichtart, und als Grundlage die Beaumont-Fletcher'sche Weise der Charakteristik und Composition bildeten die Elemente des dramatischen Styls, welcher seit der Restauration bis gegen Ende des Jahrhunderts vorherrschte. John Dryden, ein Verskünstler und Schönredner, dem es vornehmlich auf zierliche Sprache und s. g. schöne Gedanken ankam, mehr Lyriker als Dramatiker, in der Komödie langweilig und bis zur Gemeinheit schlüpfrig, in der Tragödie die leere Stelle des ächten Pathos mit Reflexionen, Sentenzengeklingel

und gemachter Emphase ausfüllend, stets gefällig, aber auch stets kraft- und charakterlos; Thomas Shadwell, Dryden's politischer und literarischer Gegner, aber keineswegs ausgezeichneter als er, ein gewandter Schnellschreiber, der vornehmlich Komödien verfertigte, sich Ben Jonson zum Muster genommen hatte und ihn nach damaligen Begriffen zu verbessern suchte, ohne jedoch sein Vorbild zu erreichen; Nathaniel Lee, Shadwell's jüngerer und ihn gleichsam ergänzender Nebenbuhler, der seinerseits nur Tragödien meist aus antiken Stoffen arbeitete, ein Dichter von größerer Begabung als Shadwell und Dryden, von poetischem Schwunge und drastischer Energie, der zwar vom französischen Einfluß ziemlich unberührt, mehr an Shakspeare sich anschloß, dessen überreizte Phantasie aber nicht bloß in seinen Dichtungen, sondern auch in seinem Leben (— er brachte vier Jahre in Bedlam zu) mit seinem Verstande häufig durchging; und Th. Otway, der ausgezeichetste von allen (geboren zu Trotton in Sussex 1651, gestorben in tiefster Armuth nach einem wüsten Leben 1685), dessen bessere Tragödien, namentlich The Orphan und Venice Preserved, den meisten Stücken Massinger's, Beaumont's und Fletcher's an die Seite gestellt werden können, ja sie durch ächt dramatische Formung der Sprache, durch Kraft und Naturwahrheit im Ausdruck der Gefühle und Affecte noch übertreffen dürften, ebenfalls noch im alt-englischen Style arbeitend, aber ohne Tiefe der Gedanken und Größe der Gesinnung, ohne Sinn für organische Abrundung, und daher meist wüst und haltlos in der Charakteristik, liederlich in der Motivirung, willkührlich in der Composition, ohne Ahnung einer ethischen Wirkung des Dramas, gleichsam der durch die Restauration wiederbelebte Massinger seiner Zeit, wie Shadwell der corrigirte B. Jonson und Lee der tollgewordene Shakspeare, — diese vier waren neben Davenant, Killegrew und andern unbe-

deutenderen Geistern die Hauptrepräsentanten jenes Styls. An sie schlossen sich Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar an, die begabtesten und beliebtesten Lustspieldichter gegen Ende des Jahrhunderts, aber ganz erfüllt von dem frivolen, sittenlosen, wüsten Geiste, der vom Hofe Carl's II und seines Nachfolgers ausging, im hohen Grade geistvoll, witzig, lebendig, ausgezeichnet durch prägnante, portraitartige, meist satirische Charakteristik, gewandte Führung der Action und drastische Behandlung des Dialogs, aber bis zum Ekel obscön, die frivolste Sittenlosigkeit mit schamloser Offenheit zur Schau stellend, ohne allen Adel der Gesinnung, ohne allen Sinn für jene höhere Schönheit, welche allein die Kunst über das gemeine Nachäffen der gemeinen Wirklichkeit erhebt.

Kein Wunder, daß in den Kreisen, in denen diese Dichter Ruhm und Beifall ernteten, Shakspeare, wenn auch nicht in Vergessenheit gerieth, doch keiner großen Anerkennung sich erfreute. Dennoch wurde unmittelbar nach der Wiedereröffnung der Theater eine neue Ausgabe der Shakspeare'schen Werke gedruckt und 1664 veröffentlicht, ein bloßer nur orthographisch modernisirter Abdruck der zweiten Folioausgabe, vermehrt durch sieben Stücke, die man — nur zum geringsten Theil mit Recht, wie wir gesehen haben — Shakspeare zuschrieb. Und 21 Jahre später ward wiederum ein neuer Abdruck dieser dritten Auflage veranstaltet, ohne Zweifel weil dieselbe trotz ihrer vielen Mängel vergriffen war und die Nachfrage nach Shakspeare'schen Werken fortwährend anhielt. Daß sie auch nach 1685 bis in's achtzehnte Jahrhundert hinein angehalten habe, beweist Rowe's 1709 veröffentlichte Ausgabe von Shakspeare's Dramen (in 7 Octavbänden), die schon nach fünf Jahren (1714) in zweiter Auflage erschien, und der in meist kurzen Zwischenräumen von wenigen Jahren die lange Reihe von selbständigen, mehr oder minder

kritisch gehaltenen Shakspeare-Editionen während des 18ten und 19ten Jahrhunderts folgte. Diese Thatsachen zeigen zwar zur Evidenz, wie Ch. Knight (Studies of Sh., p. 505 ff.) mit Recht behauptet, daß nur Unkunde und Mißverständniß die landläufige Meinung erzeugt haben können, als sey Shakspeare's Dichtung allmälig in völlige Vergessenheit gerathen; sie zeigen im Gegentheil, daß Shakspeare beim englischen Volke zu allen Zeiten einer — wenn auch Schwankungen ausgesetzten — Popularität sich zu erfreuen gehabt wie kaum ein zweiter Dichter. Aber nur beim Volke fand er diese fortdauernde Anerkennung. Bei den gelehrten Kunstrichtern dagegen und in den Kreisen höfischer, aristokratischer Bildung sank infolge der neuen Richtung des Geschmacks und der Umbildung des dramatischen Styls die Würdigung Shakspeare's weit unter das Niveau der Werthschätzung und Verehrung herab, welche ihm von seinen Zeitgenossen zu Theil geworden war. Während Milton in seinem der zweiten Folioausgabe (v. 1632) vorgedruckten Gedichte ihn noch „den lieben Sohn des Gedächtnisses, den großen Erben des Ruhms" nennt und von „dem Staunen und der Bewunderung" seiner Zeitgenossen spricht, in welchen „Shakspeare sich selber ein unvergängliches Monument errichtet habe", während er, der alleinige Geistesverwandte Shakspeare's im 17ten Jahrhunderts, noch 1645 (in seinem bekannten Gedichte l'Allegro) rühmend seiner gedenkt, bemerkt James Shirley im Prologe zu seinem 1640 erschienenen Drama: The Sisters, daß Shakspeare, der einst so hochbeliebt gewesen, nur noch wenige Freunde habe; und J. Tateham, ein unbedeutender Versemacher des metaphysischen Styls, nennt ihn (in einem poetischen Enkomium zu R. Brome's Jovial Crew or the Merry Beggars, 1652) „the plebeian driller" (den plebejischen Zeitvertreiber), womit er offenbar sagen will, daß Shakspeare's Dichtungen nur noch beim Volke Beifall fänden. Der

Verfasser der Historia Histrionica: an Historical Account of the English Stage etc. (Lond. 1699) erwähnt unter den Stücken, die in den letzten Jahrzehnten vor der Revolution gegeben wurden, nur Heinrich IV, Hamlet und Othello neben einer großen Anzahl von Dramen B. Jonson's, Beaumont's, Fletcher's und Massinger's; und Dryden sagt, daß seiner Zeit wenigstens immer je zwei Stücke von Beaumont und Fletcher gegen Ein Shakspeare'sches aufgeführt worden. Das Stück, bei dessen Darstellung im Winter 1648 Schauspieler und Publicum von Soldaten überfallen und auseinandergetrieben wurden, war Beaumont's und Fletcher's Bloody Brother; die Vorstellung, mit der Davenant 1656 seine s. g. Entertainments in Routland's-House wieder begann, war eine Oper im damaligen Style, d. h...eine zum Singspiel erweiterte Maske, und das Drama, womit er nach der Restauration das Theater in Lincolns-Inn-Fields eröffnete, war eines seiner eigenen Producte: The Siege of Rhodes; auch die Truppe Killegrew's weihte 1662 ihr neues Haus in Drury-lane mit Beaumont's und Fletcher's Humerous Lieutenant ein, und 1695 debütirte der berühmte Betterton als Director des Theaters von Lincolns-Inn-Fields mit Congreve's Love for Love. Man spielte also nach der Restauration wohl noch Shakspeare'sche Dramen, aber nicht bloß verhältnißmäßig selten, sondern, was schlimmer war, meist nicht in ihrer originalen Gestalt, sondern in Umarbeitungen, die dem Geschmacke der Zeit huldigten. So führt der Tatler, eine Zeitschrift, an der Addison mitarbeitete, zwar gelegentlich einige Verse aus Macbeth an, aber nur nach Davenant's verunstaltender Umarbeitung; und N. Tate, der 1681 den Lear „acted at the Duke's Theatre, revived with Alterations", herausgab, bezeichnet in der Dedication das Original als ein altes Stück, das ihm zufällig durch einen Freund bekannt geworden. Solche Umarbeitungen

von mehr oder minder ungeschickter Hand erlitten in dem Zeitraum von 1665 bis 1740 die meisten Shakspeare'schen Dramen. Davenant und Dryden begannen mit dem Sturm (1670 gedruckt); ihm ließ Davenant Maaß für Maaß, viel Lärmen um Nichts, und Macbeth folgen (jene beiden 1673, dieses 1674 gedruckt); Antonius und Cleopatra fiel 1677 in Sedley's, Timon von Athen 1678 in Shadwell's Hände; Tate machte außer dem Lear 1681 noch Heinrich VI und Richard II, und 1682 Coriolan zurechte; Cymbeline wurde in demselben Jahre von Durfey, Titus Andronicus 1687 von Ravenscroft, der Sommernachtstraum 1692 von einem Ungenannten, Zähmung der Widerspenstigen 1698 von Lacy, Heinrich IV und Richard III 1710 von Betterton und Cibber bearbeitet und in Druck gegeben, u. s. w. Alle diese Umgestaltungen tragen im Wesentlichen denselben Charakter: man ließ nur die theatralisch wirksamsten Stellen im Ganzen unverändert stehen, suchte aber überall die vermeinten Härten der Sprache und des Versbaus auszumerzen, glättete und verwässerte das Starke, verzierte das Zierliche und verzärtelte das Zarte, brachte in die komischen Scenen noch einige Schlüpfrigkeiten mehr hinein, und suchte die Führung der Action durch Wegschneiden einzelner vermeintlicher Auswüchse oder durch Veränderung der scenischen Anordnung und des Ganges der Handlung correcter zu machen. Den Macbeth und den Sturm hatte Davenant sogar mit Musik, Gesängen und Tänzen verbrämt, und machte mit dieser Art barbarischer Verzierung, mit seinen s. g. Opern und Decorationen so viel Glück, daß es ihm gelang, die Truppe Killegrew's, welche ihm bisher den Rang abgelaufen, in der Gunst des Publicums auszustechen.

Das Urtheil über Shakspeare, das in dieser Mißhandlung seiner Dramen seitens der Theaterdichter und Directoren sich ausspricht, findet seine ausdrückliche Bestätigung in den Schriften

der Geschmacksrichter von Profession, der kritischen und ästhetischen Stimmführer des Zeitalters. Denham (in seiner Ode auf den Tod Cowley's, 1667) gedenkt zwar Shakspeare's in anerkennender Weise und rühmt von ihm und Fletcher, daß ihnen alle Gaben der Natur und des Geistes zu Gebote gestanden, von Spenser und B. Jonson, daß ihre Kunst die langsamere Natur überholt habe; aber „der unsterbliche Cowley" habe Beides, Natur und Kunst, in gleich hohem Grade besessen, — also Shakspeare wie B. Jonson weit in Schatten gestellt. Höher noch schätzt Edward Philipps, der Neffe und Zögling Milton's, den Werth Shakspeare's, den er (in seinem Theatrum Poetarum, 1675) „den Ruhm der englischen Bühne" nennt und über B. Jonson, Chapman, Fletcher entschieden hinaushebt, spricht aber (in der Vorrede) doch zugleich von seinen „ungefeilten Ausdrücken", und seinen „ausschweifenden, regellosen Einfällen" (fancies — in Betreff der Composition), die „den Spott der Kritiker" erregten. Und in ähnlichem Sinne rühmt Dryden (in seinem Essay on Dramatic Poesy, 1668) Shakspeare als einen der reichbegabten Dichter, dem „alle Bilder der Natur gegenwärtig gewesen" und der, „gelehrt von Natur, der Brille der Bücher nicht bedurft habe", um die Schrift der Natur zu lesen und sie glücklich und mühelos zu schildern, rügt aber ausdrücklich, daß „Shakspeare sich nicht gleich bleibe, sondern häufig schaal und abgeschmackt (insipid) sey und sein Witz in schmutzige Zweideutigkeiten, sein Ernst in schwülstigen Bombast ausarte." Er bezeugt, daß B. Jonson und Fletcher in der Schätzung ihrer Zeitgenossen ihm niemals gleich geachtet und selbst am Hofe Carl's I entschieden unter Shakspeare gesetzt wurden, bemerkt aber, daß „jetzt ihm Andre vorgezogen würden und Beaumont's und Fletcher's Stücke jetzt die beliebtesten entertainments der Bühne seyen." Dryden — das giebt sich in seinen Bemerkungen über Shakspeare offen kund — fühlte sich als

Dichter von Shakspeare's Dramen mächtig angezogen und zur Bewunderung hingerissen; aber ebenso klar geht aus seinen Aeußerungen hervor, daß er als Kritiker einen ganz anderen Standpunkt einnahm. Er weist ausdrücklich darauf hin, wie regellos Shakspeare's Stücke durchgängig seyen, bedauert, daß er die Aristotelischen Gesetze von den drei Einheiten nicht gekannt oder doch so selten befolgt habe, und wundert sich nur, daß seine Dramen dennoch von so gewaltiger Wirkung seyen. — Gestützt auf diese angeblichen Gesetze und deren unverbrüchliche Gültigkeit, durchdrungen von der Schönheit des antiken Dramas, unterwarf dann Th. Rymer in seinen Abhandlungen (The Tragedies of the last Age, Considered and Examined by the Practice of the Ancients 1678, und A short View of Tragedy, its Original Excellency and Corruption with some Reflexions on Shakspeare etc. 1693) die Shakspeare'schen Tragödien einer Kritik, die einem Todesurtheil völlig gleich kommt. Er erklärt den Othello für „eine blutige Farce ohne Salz und Schmack", und meint, daß „ein Affe sich besser auf die Natur verstehe und jeder Pavian mehr Geschmack besitze als Shakspeare", und daß „in dem Wiehern eines Pferdes oder in dem Knurren eines Kettenhundes mehr Verstand, mehr lebendiger Ausdruck und mehr Menschlichkeit zu finden sey, als in Shakspeare's tragischem Pathos." Nach seinem Urtheile ist in Shakspeare's Dramen nicht weniger als Alles so elend, daß man sich nur verwundern muß, warum der Kritiker einen so erbärmlichen Dichter überhaupt seiner Kritik würdigt. Gegen diesen Angriff einer fanatischen, vom blinden Vorurtheil für die Alten eingegebenen Kritik vertheidigten zwar John Dennis (The impartial Critic or some Observations on Mr. Rymer's late Book etc., 1693) und Charles Gildon (Miscellaneous Lettres and Essays, 1694) den gemißhandelten Dichter. Allein ihr Standpunkt ist im Wesentlichen

derselbe. Sie werfen Rymer nur Uebertreibung vor, in die er aus Zorn über die Vergötterung Shakspeare's seitens seiner Verehrer gefallen, — ein neuer Beweis, daß die Zahl derselben, wenn auch nur im Volke, noch immer groß gewesen seyn oder sich wieder gemehrt haben muß, — sie streichen an Shakspeare's Dichtungen die vortrefflichen Seiten heraus, den Reichthum an tiefen, sinnigen Sentenzen, Naturwahrheit, Originalität, Kraft und Schönheit der Diction, u. s. w.; allein im Wesentlichen, in Composition, Erfindung, Charakteristik, kurz hinsichtlich der „poetischen Kunst" stellen sie ihn ebenfalls tief unter die Alten. Dennis insbesondere vermißt bei ihm die Beobachtung der poetischen Gerechtigkeit: „da in den besten Shakspeare'schen Tragödien die Guten wie die Bösen gleichmäßig zu Grunde gehen, so lasse sich in ihnen wenig oder gar keine Belehrung finden." Und Gildon behauptet: Shakspeare übe zwar einige dramatische Regeln mit solcher Virtuosität, daß man unwillkührlich von seinen Stücken hingerissen werde; aber eben so viele verletze oder ignorire er. Daher seyen seine Schönheiten unter einem Haufen von Schutt begraben, vereinzelt, zerstückelt, gleich den Trümmern eines verfallenen Tempels: die Harmonie im Ganzen fehle. Kurz Shakspeare sei nicht correct, nicht classisch, weil er die Alten zu oberflächlich gekannt habe.

Es bedurfte indeß dieser kritischen Opposition gegen die Vergötterer Shakspeare's nicht; die dramatische Kunst damaliger Zeit wenigstens lief geringe Gefahr, zu sehr vom Geiste Shakspeare's angesteckt zu werden. Gegen Congreve's, Vanbrugh's u. A. Obscönitäten erließ zwar Jer. Collier 1697 sein von puritanischem Eifer loderndes Pamphlet (A short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage); und obwohl Congreve und Vanbrugh, Dryden, Dennis u. A. mit Witz und Geschick ihre Sache vertheidigten, so trat doch die öffentliche

Stimme im Allgemeinen auf die Seite des Angreifers: nicht nur der sittlich-religiöse Sinn des Volks, sondern auch das ethische und ästhetische Gefühl der Gebildeten empörte sich (nachdem die Stuarts vom Thron gestoßen und der sittenstrenge, kaltverständige Wilhelm ihn bestiegen hatte) gegen jene aller Sitte Hohn sprechende Frivolität wie gegen Lee's Excentricitäten und Otway's haltlose Willkühr. Allein die geistreiche Gemeinheit der Congreve'schen Komödie wich nur, um theils der geistlosen Fadheit der italienischen Oper und der kindischen Lust an glänzenden Decorationen und ausländischem Gesange und Tanze, theils der classischen regelrechten Nüchternheit Platz zu machen. Der französische Geschmack oder die Classicität nach französischem Zuschnitte gewann mehr und mehr so entschieden die Oberhand, daß er die trotz des Strebens nach Correctheit bis dahin beibehaltenen alt-englischen Elemente, den Shakspeare-Beaumont-Fletcher'schen Grundtypus des Dramas, völlig verdrängte. Dichter wie Thomas Southern, neben Lee der beste Tragiker der Zeit, arbeiteten ihm insofern selbst in die Hände, als sie in Scenen vom höchsten tragischen Pathos komische Partieen so unvermitelt und dissonirend einmischten, daß sie schon darum stören mußten, um so mehr, da ihre Komik nicht der sinnige Shakspeare'sche Humor, sondern die gemeine Posse, die obscöne Farce war; während Lee in seiner Excentricität das Pathos Shakspeare's, die Gluth der Leidenschaft, die Fülle des stofflichen Inhalts, die Mannichfaltigkeit des Scenenwechsels, kurz, die meisten charakteristischen Eigenschaften des alt-englischen Theaters zur Caricatur verzerrte. Schon in den siebziger Jahren versuchte daher Rymer die französische Tragödie einzuführen. 1678 erschien sein Trauerspiel: King Edgar or the English Monarch, ganz nach französisch-classischem Muster gearbeitet, aber so undramatisch, prosaisch, langweilig, daß es ohne Wirkung vorüberging. Die

Uebersetzungen aus dem Französischen des Corneille, Racine, Deschamps, Molière u. A. mehrten sich indeß gegen das Ende des 17ten und zu Anfang des 18ten Jahrhunderts, und machten schon mehr Effect. Dennis, Gildon u. A. verbreiteten durch ihre Kritiken die Meinung von der ästhetischen Alleingültigkeit des classischen Dramas und der s. g. Aristotelischen Regeln. Addison's Cato (1713) endlich befestigte und vollendete, was sich bereits seit Ben Jonson's Catilina vorbereitet hatte. Nachdem Addison bewiesen hatte, daß man im Englischen eben so gut die Action durch lange, schönstylisirte Reden ersetzen, eben so langweilig moralisiren, eben so pathetisch und sentimental, eben so breit, frostig, unnatürlich in Sprache und Composition, kurz eben so correct seyn könne als im Französischen, gewann die Herrschaft des französisch-classischen Styls entschieden das Uebergewicht. An die Stelle Beaumont's, Fletcher's, Dryden's ꝛc. traten die Tragödien Ambrose Philips', Aaron Hill's, J. Hughes', L. Theobald's, Thomson's u. A. und an die Stelle B. Jonson's, Shadwell's, Congreve's ꝛc. die Komödien Charles Johnson's, Fielding's, Cibber's u. A., die durchgängig im französischen Geschmack, letztere mehr oder minder in Molière's Style gearbeitet waren.*) Man wird nicht behaupten können, daß dieser Wechsel ein günstiger war. Im Gegentheil, die Periode Otway's und Lee's, Dryden's, Shadwell's, Congreve's erscheint im Vergleich mit den dramatischen Productionen des 18ten Jahrhunderts wie ein reicher Nachsommer der Shakspeare'schen Blüthezeit gegenüber dem öden Winter.

Dennoch war es gerade diese Zeit des dominirenden fran-

---

*) Es versteht sich von selbst, daß im Fache der Komödie die Differenz des Styls nicht so stark hervortrat, da das alt-englische Intriguen-Lustspiel und die Molière'sche Komödie sich viel näher stehen als die Shakspeare'sche und Racine'sche Tragödie.

zösischen Geschmacks, in welcher andererseits der Ruhm Shakspeare's und die Theilnahme für seine Werke wieder bedeutende Fortschritte machte. Perioden productiver Armuth, Perioden der Reflexion und Kritik erzeugen nicht nur Nachahmung des Fremden, sondern meist auch ein lebhafteres Interesse der Nation an der eigenen literarischen Vergangenheit. Addison's und Steele's anerkennende Kritiken Shakspeare'scher Stücke, die sie trotz ihrer französisch-classischen Richtung in ihrer berühmten Zeitschrift The Spectator erscheinen ließen, machten die Classischgesinnten stutzig und trugen wohl vorzugsweise dazu bei, jenes Interesse auch in den Kreisen der gelehrten Bildung zu verbreiten. Ziemlich gleichzeitig veröffentlichte Nich. Rowe, selbst ein beliebter Tragiker, dessen Incorrectheit zwar getadelt ward, und der in der That mehr Sinn für ächte Poesie (wie seine Vorliebe für Shakspeare beweist) als poetisches Talent besaß, aber durch die Eleganz seiner Diction und die fließende Anmuth seiner Verse gefiel, seine schon erwähnte Ausgabe von Shakspeare's Werken, die erste kritisch gehaltene, correct gedruckte Edition, welche durch ihre inneren Vorzüge, wie durch ihr handlicheres Format ganz geeignet war, die vier Folioausgaben, die einzigen, die es bis dahin gab, zu verdrängen. Auch hatte er sich bemüht, die Daten und Traditionen über Shakspeare's Leben zu sammeln und daraus eine Biographie des Dichters zusammenzustellen, die er seinen Werken vorausschickte. Rowe erkennt zwar die Gültigkeit der Aristotelischen Regeln vollkommen an; in ästhetischer Beziehung huldigt er durchaus dem herrschenden Geschmack; er findet nur, daß es „hart seyn würde, Shakspeare nach Gesetzen zu richten, die er nicht kannte"; er entschuldigt ihn nur wegen der Nichtbeobachtung derselben damit, daß er „in einem Zeitalter fast allgemeiner Ungebundenheit und Unwissenheit lebte." Auch ist seine Ausgabe noch sehr mangelhaft. Denn

er legte dabei den Text der letzten Folio-Ausgabe von 1685 zu Grunde, und diese ist zwar selber verhältnißmäßig correct gedruckt, hatte aber die Nachlässigkeiten der Redaction, die Liederlichkeit und Incorrectheit des Drucks der drei älteren keineswegs gehoben. Und obwohl er in der Dedication an den Herzog von Somerset behauptet, die verschiedenen alten Editionen unter einander verglichen und daraus die richtigen Lesarten, so viel ihm möglich gewesen, hergestellt zu haben, so hat er dieß doch offenbar nicht gethan, sondern in der Meinung, es handle sich bloß um Druckfehler, verdorbene Stellen nur nach Gutdünken verbessert. Allein diese Verbesserungen sind oft sehr glücklich, von feinem poetischen Takte eingegeben; seine aus der Tradition gesammelten Nachrichten über Shakspeare's Leben bleiben nicht nur für uns höchst dankenswerth, sondern brachten auch die Person des Dichters den Lebenden wieder näher; das Volk aber, das sich ebenso wenig um sein ästhetisches Urtheil wie um sein kritisches Verfahren kümmerte, war froh, eine bessere, bequemere, wohlfeilere Ausgabe von Shakspeare zu haben und dankte ihm durch starken Ankauf derselben.

Mit ihrem Erscheinen beginnt trotz ihrer Unvollkommenheit eine zweite Periode der Geschichte des Shakspeare'schen Dramas. Die Geschmacksrichtung und die Aesthetik mit ihren kritischen Principien blieb zwar noch lange dem französisch-classischen Style zugethan; aber die große Menge neuer Ausgaben, die, jede in ihrer Art, bestrebt waren, den Geist der Zeit mit Shakspeare's Dichtung gleichsam zu versöhnen, beweist zur Genüge, daß eine Wendung des Sinnes und Geschmacks sich vorbereitete, die in ihrem Verlauf, wie sich allgemach zeigte, vom französisch-classischen Drama ab- und zum Shakspeare'schen zurückführte. In jenem versöhnenden Sinne, das Ungenügende der Rowe'schen Ausgabe erkennend, faßte zunächst Pope den ehrgeizigen Ent-

schluß, auch als Kritiker und Literar-Historiker seinen Namen zu verewigen und den unsterblichen Dichter durch eine unsterbliche Ausgabe seiner Werke zu verherrlichen. Diese Ausgabe erschien nach pomphaften Ankündigungen 1725 (in 6 Quartbänden, 1728, 1766 und 1768 in verschiedenen Formaten wieder aufgelegt). Sie war indeß nichts weniger als unsterblich, sondern wurde sehr bald von der Theobald'schen verdrängt. Denn Pope hatte in seiner dichterischen Genialität — wie er selbst wenigstens hinterdrein zu verstehen gab — die Vergleichung der ersten beiden Folio-Ausgaben unter einander und mit den damals bekannten alten Quart-Ausgaben nur äußerst flüchtig und unvollständig angestellt, in vielen Fällen willkührlich geändert und überhaupt an den Shakspeare'schen Stücken nach seinem Geschmacke herumgebessert, Vieles dagegen, was der kritischen Wiederherstellung bedurfte, unberührt stehen lassen, wie ihm L. Theobald (in seinem Shakspeare Restored; or a Specimen of the many Errors as well Committed as Unamended, by Mr. Pope etc. Lond. 1726) unwiderleglich nachwies. Gleichwohl war eine Ausgabe Shakspeare's von Pope's Hand ein Ereigniß. Denn Pope stand damals im Zenith seines Dichterruhmes; er galt für den ersten englischen Dichter der Zeit, ja Voltaire erklärte ihn für den größten lebenden Dichter aller Nationen. Sein Name, mit dem Shakspeare's vereinigt, warf daher einen Glanz auf den letzteren, der ihn in den classisch gesinnten Cirkeln von Gelehrten, Kritikern und Schöngeistern in einem besseren Lichte erscheinen ließ. Pope war es auch, der, wie schon bemerkt, in Verbindung mit dem Grafen Burlington, Dr. Mead und Martin durch öffentliche Unterzeichnung die Kosten für das Denkmal, das Shakspeare'n 1741 in der Westminster-Abtei errichtet ward, zusammenbrachte. Kurz Pope, kann man sagen, hat wesentlich mit beigetragen zu der allgemeinen Anerkennung und Verehrung,

mit der jetzt der Name Shakspeare's, so weit die britische und wir können hinzufügen, die deutsche Zunge reicht, genannt wird, — ein Verdienst, das schwerer in's Gewicht fallen dürfte als seine leichten Verse und seine eben so leichten Gedanken.

Nichts desto weniger war man noch weit entfernt, Shakspeare's Genius recht zu verstehen und zu würdigen. In seinem Essay on Criticism gedenkt Pope mit bereitwilligem Lobe Dryden's, Denham's, Waller's u. A., aber mit keinem Worte Shakspeare's. Jenes Lob und dieses Schweigen bezeichnet schon klar genug den Standpunkt seines ästhetischen Urtheils. In der Vorrede zu seiner Ausgabe ertheilt er zwar den Shakspeare'schen Dramen die größten Lobsprüche, aber der Refrain ist stets: Shakspeare ist nicht correct, nicht classisch; er hat fast eben so große Mängel als Schönheiten; seine Stücke sind planlos oder doch nur höchst mangelhaft und unregelmäßig construirt; er hält Tragisches und Komisches eben so wenig auseinander, als er die verschiedenen Zeitalter und Nationen, in denen seine Stücke spielen, unterscheidet; die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit verletzt er in jeder Scene u. s. w. Diese Mängel sollen zwar zum Theil auf Rechnung des schlechten Geschmacks seines Zeitalters, des mangelhaften Zustands der damaligen Bühne und seiner Unbekanntschaft mit den kritischen Regeln, zum Theil auf Rechnung der Herausgeber seiner Werke kommen. Allein in diesen Entschuldigungen spiegelt sich nur der Dünkel Pope's und seiner Zeit ab, die noch immer weit über dem Shakspeare'schen Zeitalter zu stehen wähnte. Daher erklärt sich auch die Dreistigkeit, mit der Pope die Shakspeare'schen Dichtungen corrigirte, eine Dreistigkeit, die sich die unmittelbar folgenden Herausgeber wo möglich in noch höherem Grade zu Schulden kommen ließen. Lewis Theobald, dessen Ausgabe 1733 (in 7 Bänden, später vielfach wiederholt) erschien, verglich zwar wirklich mit anerken-

nenswerther Sorgfalt die älteren Abdrücke sowohl der Folio-Ausgabe wie der verschiedenen Quart-Ausgaben. Allein theils hatte er nicht alle Quart-Ausgaben vor sich, und schlug die Zuverlässigkeit der ersten Folio-Ausgaben zu hoch an, theils besaß er, obwohl er sich seiner Belesenheit ausdrücklich rühmt, weder historische noch literarische Kenntniß genug, um seinem Geschäfte vollkommen gewachsen zu seyn, theils endlich hatte er, wie Pope, nicht Respect genug vor dem Worte des Dichters, den er bearbeitete. Und da ihm außerdem Scharfsinn und poetischer Geschmack nicht in allzuhohem Maaße zu Theil geworden, so geschah es nur zu oft, daß er Stellen, die er nicht verstand, oder aus sonst irgend einem Grunde für verdorben hielt, änderte und seine Correcturen ohne Weiteres in den Text aufnahm. Noch toller trieben es in dieser Beziehung Sir Thomas Hanmer und Pope's Freund und Verehrer, der Bischof Warburton. Jener, der Herausgeber der s. g. Oxford-Edition (einer äußerlich glänzend ausgestatteten Ausgabe in 6 Quartbänden, zuerst 1744 erschienen, wiederholt 1770—1), legte Theobald's Text zum Grunde, verbesserte denselben stellenweise, verdarb ihn aber mehr noch theils durch zahlreiche Correcturen, die er überall anbrachte wo ihm eine Stelle dunkel oder mangelhaft schien, theils durch Einschaltung einer Menge von Füll- und Flickwörtern, um überall eine ganz correcte Versification herzustellen, in einem Maaße, daß man nicht mehr Shakspeare, sondern einen „modernen Sylbenzähler" à la Pope oder Dryden vor sich zu haben glaubt. Und Warburton, obwohl er schonungslos gegen Theobald und Hanmer zu Felde zieht, und obwohl er frei ist von der Manie, das Shakspeare'sche Versmaaß durchweg rein und correct zu machen, verfuhr doch in seiner (1747 in 8 Bänden erschienenen, auf den Pope'schen Text gegründeten) Ausgabe im Uebrigen mit dem überlieferten Text viel schlimmer als Hanmer,

indem er mit eben so viel Ueberfluß an Selbstgefälligkeit und Selbstgewißheit wie Mangel an poetischem Sinn und kritischem Urtheil überall ohne Weiteres strich und änderte, was mit seinem ästhetischen Gefühle nicht in Einklang stand.*)

Derselbe Dünkel spiegelt sich in den oft höchst freien, rücksichtslos beschneidenden und ändernden Umarbeitungen ab, in denen nicht nur die Shakspeare'schen Stücke noch immer auf die Bühne gebracht wurden, sondern die man sogar neben den neuen Ausgaben der Originale in Druck zu geben wagte. So erschien der Kaufmann von Venedig auf dem Theater von Lincoln's-Inn-Fields (1701 gedruckt) in einer Umarbeitung von Lord Landsdowne, mit Musik und anderm Flittertand aufgeputzt, mit einer musikalischen Maske Peleus und Thetis und einer Festmahls-Scene bereichert (in welcher der Jude, an einem besonderen Tische speisend, seiner Geliebten, dem Gelde, ein Hoch ausbringt) der Charakter Shylock's zum Clown des Stücks herabgewürdigt, kurz das Ganze so verdorben, daß man nicht begreift, wie es in dieser Gestalt nicht nur Beifall finden, sondern sich Jahrzehnte lang auf der Bühne erhalten konnte. In ähnlichem Sinne wurde von Gildon Maaß für Maaß umgestaltet und mit musikalischen „Entertainments" ausgestattet (gedruckt 1700). Und nicht viel besser waren die Umarbeitungen von Richard III durch Cibber (1700), der lustigen Weiber von Windsor durch Dennis (1702), des Sommernachtstraums durch Leveridge (1716), des Coriolan durch Dennis (1721), Wie es Euch gefällt durch Ch. Johnson (1723), des Julius Cäsar durch den Herzog von Buckingham (1722), der Zähmung der Widerspenstigen durch Worsdale

---

Wie der ausgezeichnete amerikanische Kritiker Rich. Grant White in seinem Shakspeare's Scholar, being historical and critical Studies of his Text etc. (London, 1854, p. 10 ff.) durch zahlreiche Beispiele nachgewiesen hat.

(1736), Viel Lärmen um Nichts durch J. Miller (1737), des König Johann durch Cibber (1744), des Sommernachtstraums von Lampe (1745), u. a. m. Der Herzog von Buckingham z. B. hatte aus dem Julius Cäsar zwei Tragödien ganz nach antikem Zuschnitt, mit Chören rc. gemacht. Worsdale's Bearbeitung der Zähmung der Widerspenstigen (A Cure for a Scold) war ein Vaudeville, und Lampe hatte den Sommernachtstraum (unter dem Titel: The Fairies) zu einer Oper im damaligen Style zugestutzt.

In einem etwas andern Sinne ging Garrick an die Umarbeitung und Veränderung Shakspeare'scher Dramen. Er verdankte seinen ersten Ruhm als großer Schauspieler (1741) der Rolle Richard's III. Er kannte also ohne Zweifel die große theatralische Wirkung, welche die Shakspeare'schen Stücke, von guten Shauspielern dargestellt, ausüben. Er suchte sie daher, wie schon sein großer Vorgänger Betterton gethan, auf der Bühne wieder einzubürgern. Dieß gelang ihm auch, aber nur dadurch, daß er sie mehr oder minder umarbeitete und durchgängig von den freien Scherzen reinigte, welche die bereits beginnende Prüderie der Engländer nicht mehr ertragen mochte, und welche zum Theil allerdings entbehrt werden können, weil sie eben nur die Sitten des Zeitalters der Elisabeth abspiegeln. Einige jener Umarbeitungen sind durch den Druck veröffentlicht worden. Man sieht daraus, wie rücksichtslos selbst Garrick mit den Meisterwerken Shakspeare's umsprang. So schnitt er in Romeo und Julie (1750) Romeo's Leidenschaft für Rosalinde ohne Weiteres weg, und gab dem Schlusse jene forcirt-pathetische Pointe, welche die Novelle des Bandello hat, indem er Julia erwachen ließ, bevor Romeo an dem genommenen Gifte verschieden. Den Sturm (1756) stattete er mit Gesängen aus und schuf ihn zu einer Art Oper um. In demselben Jahre erschien

unter dem Titel Catharine and Petrucchio seine Bearbeitung der Zähmung der Widerspenstigen, in welcher das Stück durch Wegschneiden, Versetzen und Zusammenziehen mehrerer Scenen zu einer dreiactigen Farce zusammengeschmolzen erscheint, und in ähnlicher Art behandelte er das Wintermärchen (1758) und den Sommernachtstraum (1763). Nur Cymbeline (1761) und Hamlet (1771) kamen etwas besser fort.

Wir dürfen indeß nicht übersehen, daß diese Verbesserungssucht der Herausgeber und Kritiker wie der Schauspieldichter und Directoren insofern ein ehrenwerthes Motiv hatte, als sie, zum Theil wenigstens, auf dem ehrlichen Glauben beruhte, daß Shakspeare ein großer Dichter sey und daß daher die mancherlei Fehler und Mängel, die man in seinen Dramen fand, nicht von ihm, sondern nur von der Verdorbenheit der durch Aenderungen und Zusätze der Schauspieler entstellten Handschriften oder der Nachlässigkeit, Flüchtigkeit und Unwissenheit der Setzer und Editoren herrühren könnten. Und in der That ist es ja nicht nur eine allbekannte Thatsache, daß die alten Quart- und Folioausgaben höchst nachlässig und incorrect gedruckt sind, sondern es ist auch wahrscheinlich genug, daß Shakspeare's Dramen, zum Theil wenigstens, schon im Manuscript von der unberufenen Hand der Schauspieler oder Regisseurs, denen sie nach Shakspeare's Tode auf Gnade und Ungnade überlassen waren, mancherlei Aenderungen erfahren haben dürften. —

Trotz jenes Glaubens indeß und trotz der theatralischen Wiederbelebung der Shakspeare'schen Dramen, ja trotz des Shakspeare-Jubiläums, das, von Garrick veranstaltet, am 6—8ten September 1769 mit großem Pomp und allgemeinem Enthusiasmus zu Stratford in Scene gesetzt und in London theilweise wiederholt ward, ist von den Wirkungen des Shakspeare'schen Genius auf die dramatische Poesie der Zeit wenig zu spüren. Kaum daß sich

in Henry Brooke (geb. 1720, † 1783), in Einem unter Dutzenden von dramatischen Dichtern, ein wesentlicher Einfluß des Studiums Shakspeare's nachweisen läßt. Ihm wird von den damaligen Kritikern Mangel an Correctheit der Composition, an Flüssigkeit und Eleganz der Sprache vorgeworfen; aber seine Diction ist kraftvoll und kühn, seine Composition zwar mangelhaft, aber in seinen besseren Stücken (The Earl of Westmoreland 1741, The Earl of Essex, 1760) unendlich dramatischer als in den meisten französirenden Producten seiner Zeitgenossen, sein Geist, durch patriotische Gesinnung und edlen Freiheitsdurst gehoben, hat Etwas von dem männlichen, historisch großen Sinne Shakspeare's. Allein er steht in seiner Zeit ziemlich eben so einsam da wie Milton in der seinigen. Im Ganzen begann mit der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts auch in England, wiederum durch französischen Einfluß vermittelt, theils der Geschmack für die s. g. Petites Pièces, theils das bürgerliche, moralisirende, sentimentale Schau- und Trauerspiel mit dem Melodrama und dem Vaudeville oder der Ballade-Opera herrschend zu werden, aufgebracht durch Leute wie George Lillo (ein Juwelier von Profession, dessen bürgerliches Trauerspiel „George Barnwell" schon 1731 erschien und Furore machte) und ausgebildet durch Dichter wie Edward Moore (dessen „Gamester" alle weinerliche Sentimentalität der Iffland'schen Stücke zusammengenommen noch überbietet), R. Cumberland, Th. Hull, J. W. Richardson, Hugh Kelly, M. G. Lewis, Fr. Reynolds u. A., während Rich. Brinsley Sheridan, der bedeutendste Dramatiker der Zeit, das Congreve'sche Lustspiel, nur ohne dessen Obscönitäten, gleichsam in verbesserter, den Sitten und Interessen des Zeitalters angepaßter Gestalt wiederherstellte. —

Von wie großem Einfluß noch immer der französische Geschmack war, zeigt am besten die Kritik und Charakteristik des

Shakspeare'schen Dramas, welche der berühmte Samuel Johnson seiner Ausgabe der Werke Shakspeare's vorsetzte, und welche seitdem in die meisten späteren Ausgaben übergegangen ist. S. Johnson, obwohl von der moralisirenden Tendenz des bürgerlichen Schauspiels angesteckt, obwohl bis zur Philisterhaftigkeit nüchtern und verständig, war im Gebiete der Aesthetik und insbesondere der Poetik doch unbestritten der ausgezeichnetste englische Kritiker des achtzehnten Jahrhunderts: von dem Erscheinen seiner Ausgabe kann man daher wiederum eine neue Epoche der Geschichte des Shakspeare'schen Dramas datiren. Seine Kritik im Großen und Ganzen, abgesehen von den vielen schneidenden Verstößen im Einzelnen und namentlich von seiner oft gänzlich verunglückten Emendation des Shakspeare'schen Textes, zeugt nicht nur von gründlichem Verstande, sondern auch von einem geheimen poetischen Sinne, der, für gewöhnlich in einer seiner Herzenskammern versteckt, zuweilen hervorbricht und dem räsonnirenden Verstande ein Schnippchen schlägt. Auch er kann sich indeß noch keineswegs ganz von dem unglücklichen Begriffe der s. g. Correctheit losmachen; und wenn er dieß Vorurtheil, aus dem so viel Tadel gegen Shakspeare abgeflossen, auch zum Theil überwunden hat, so ersetzt er doch gleichsam das Fehlende theils durch den schiefen Gegensatz zwischen Natur und Kunst, in den er Shakspeare gegen die Alten stellt, theils durch den Zweck der moralischen Besserung und Belehrung, den er dem Drama in die Schuhe schiebt. Von diesen Gesichtspunkten aus rühmt er Shakspeare'n als den Dichter der Natur par excellence, als den treuesten Spiegel der Sitte und des Lebens, der die Natur, welche die Alten zur Kunst verschönerten, rein und unverfälscht abspiegele, rühmt er, daß sich aus seinen Werken ein System „of civil and oeconomical prudence" zusammenstellen lasse, rühmt er die Verschiedenartigkeit seiner Cha-

raktere und die Mannichfaltigkeit der Leidenschaften, die er entfalte, rühmt er das allgemein-Menschliche an seinen Personen, das ihm mehr gelte als das zufällig-Nationale und Temporäre, rühmt er die Macht, die er über die Gemüther ausübe und durch die er uns zwinge, zu lachen oder zu weinen oder still zu sitzen in ruhiger Erwartung, wie er es befehle. Aber von denselben Gesichtspunkten aus bringt er auch allerlei Tadel gegen Shakspeare zu Markte, der mehr oder minder unbegründet ist. Sein Hauptfehler soll seyn, daß er die Tugend den Verhältnissen, der Convenienz aufopfere, und um so viel mehr zu gefallen als zu belehren trachte, daß es scheine, als schreibe er ohne allen moralischen Zweck. Es lasse sich zwar auch ein System der Ethik aus seinen Werken ziehen; aber seine sittlichen Vorschriften und Axiome flössen gleichsam nur zufällig aus seiner Feder, die poetische Gerechtigkeit, die er übe, sey nicht genau genug, u. s. w. Seine dramatischen Pläne ferner seyen oft so leichtfertig entworfen, daß sie die oberflächlichste Reflexion verbessern könne, und so sorglos durchgeführt, daß er nicht immer seine eigne Absicht klar in's Auge gefaßt zu haben scheine; namentlich sey der Schluß vieler seiner Stücke offenbar vernachlässigt, und die Katastrophe entweder unwahrscheinlich eingeleitet oder unvollkommen ausgeführt. Sodann kommen die bekannten Vorwürfe, daß er auf Zeit- und Ortsbestimmung nicht gehörig achte, den Hektor von Aristoteles sprechen lasse und Theseus mit Oberon und Titania zusammenstelle 2c. In seinen komischen Scenen sey er selten „successful“, seine Scherze seyen meist plump, und sein Witz frivol. Im Tragischen aber, — zu dem er, wie auch Rymer behauptete, von Natur weniger geneigt und befähigt gewesen, — werde er, jemehr er seine Erfindung aufstachele oder seine Fähigkeiten anstrenge, um so schwülstiger, niedriger, langweiliger und dunkler. Seine Weise zu erzählen

sey affectirt-pomphaft, breit und weitschweifig, seine ausgearbeiteten Reden (set speeches) meist kalt und schwach, — for his power was the power of nature, — und seine besten, zartesten, rührendsten Stellen verderbe er gern durch irgend einen müßigen Einfall oder eine verächtliche Zweideutigkeit u. s. w. Von diesen Principien aus beurtheilt Johnson in seiner Ausgabe auch die einzelnen Shakspeare'schen Stücke. Dennoch ist seine Kritik als Epoche machend anzusehen. Denn Johnson war der Erste in England, der es wagte, Shakspeare'n wegen der Mischung des Tragischen und Komischen und wegen seiner Vernachlässigung der s. g. Einheiten des Orts und der Zeit zu vertheidigen. In diesem Punkte traf er, auch der Zeit nach, mit Lessing zusammen, der wenige Jahre früher seine ersten gewaltigen Geschosse gegen die Herrschaft des französischen Geschmacks in Deutschland zu schleudern begann. Johnson's Apologie ist zwar nicht überall glücklich zu nennen: die Mischung des Tragischen und Komischen rechtfertigt er bloß darum, weil sie ganz der Natur gemäß sey, und hinsichtlich der Aristotelischen Regeln behauptet er, die Einheit der Handlung habe Shakspeare, wenn man von seinen historischen Stücken absehe, gut genug beobachtet; diese aber sey die Hauptregel, ihre Beobachtung allein unerläßlich, die Einheiten des Orts und der Zeit dagegen seyen von geringerem Werthe, nicht wesentlich für ein regelmäßiges Drama, den edleren Schönheiten der Mannichfaltigkeit und der Belehrung aufzuopfern rc. Johnson traf daher zwar keineswegs den Punkt, um den es sich handelte, das grobe Mißverständniß der Aristotelischen Regeln, das dem französischen Drama zu Grunde lag; — dieß aufzudecken, war seinem großen deutschen Zeitgenossen vorbehalten. Gleichwohl bekämpft er mit treffenden Gründen das thörichte Vorurtheil, als seyen die Einheiten des Orts und der Zeit unverbrüchliche Gesetze, weil das Drama

nur, wenn es auch äußerlich glaubhaft und der Wirklichkeit entsprechend erscheine, eine Wirkung auf die Zuschauer ausüben könne. Jedenfalls spricht sich in seiner Vertheidigung mehr Selbständigkeit des Urtheils und ein höherer ästhetischer Sinn aus, als die Kritiker von Profession bis dahin zu Shakspeare's Dichtungen mitzubringen pflegten. Und wenn sie auch zunächst wenig oder gar keine Wirkung hervorbrachte, wie die mancherlei Angriffe zeigen, die Johnson deßhalb erfuhr; wenn auch der französische Geschmack zu tief eingewurzelt war, um auf Einen, mit so unsicherer Hand geführten Streich zu sinken, — stimmte doch selbst ein so hochbegabter, hervorragender Geist wie David Hume (Hist. of England, 1767, VI, 131) noch ganz in das alte, französische Lied ein, — so erscheint doch Johnson's Versuch wie das erste Grauen eines neuen Morgens, das einen schöneren Tag des ästhetischen Urtheils und der poetischen Literatur der Engländer vorherverkündigte.

Aber nicht bloß in Beziehung auf die ästhetische Kritik, sondern auch in Beziehung auf die literar-historische Behandlung der Shakspeare'schen Werke beginnt mit Sam. Johnson, trotz aller Fehler, die er sich zu Schulden kommen läßt, eine neue Epoche. Die Art und Weise, in der bis dahin die Herausgeber Shakspeare's verfuhren, war, wie gezeigt, durchgängig inficirt von der Sucht, ästhetisch zu bessern, ihren Dichter durch Correcturen correcter zu machen; es war bei weitem mehr der Standpunkt einer (noch dazu falschen) ästhetischen, als einer literar-historischen Kritik, von dem man ausging. Seit Sam. Johnson drehte sich dieß Verhältniß um. Von ihm und seinen unmittelbaren Zeitgenossen, Capell und Steevens, ist die philologisch-kritische Periode der Shakspeare-Literatur zu datiren. Johnson selbst in seiner, von ihm allein besorgten Ausgabe (8 Vols. Lond. 1765) bahnt diese Periode zwar nur erst an:

seine Principien sind besser als deren Ausführung. Denn er klagt selbst darüber, daß er von den alten Quartausgaben keineswegs aller habe habhaft werden können; und obwohl er in den Text verhältnißmäßig selten und vorsichtig bloße Conjecturen aufnimmt, so schulmeistert er doch Shakspeare auf eine oft unerträgliche Weise, und hat daher immer noch zu viel geändert und geflickt, oft aus ganz unhaltbaren subjectiven Gründen. Allein was er begonnen, die Principien, die er aufgestellt und durch seine allgemein anerkannte Autorität gestützt hatte, nahmen Capell und Steevens, die gleichzeitig mit ihm und unabhängig von einander eine Ausgabe der Shakspeare'schen Werke vorbereitet hatten, auf und führten es mit besserem Erfolge aus. George Steevens veröffentlichte schon 1766 die „Twenty of the Plays of S., being the whole Number printed in Quarto etc., wodurch er den späteren Herausgebern ihr Geschäft wesentlich erleichterte; und Edward Capell's „Mr. William Shakespeare, his Comedies, Histories, Tragedies set out by himself in Quarto etc." erschien nur zwei Jahre später (Lond. 1768. 10 Vols.). Diese Ausgabe ist ganz nach denselben Grundsätzen gearbeitet, nach denen die Philologen damals die alten Classiker zu ediren pflegten. Der Text, nach den älteren Quart-Ausgaben und der ersten Folio-Ausgabe mit anerkennenswerther Sorgfalt hergestellt, enthält nur da Conjecturen, wo diese beiden Quellen keine Hülfe gewährten. Dennoch ist Capell's Ausgabe in mancher Hinsicht noch sehr mangelhaft, theils weil er in das entgegengesetzte Extrem verfiel und mit pedantischer Aengstlichkeit an den Lesarten der Quart-Ausgaben klebte, theils weil es ihm mehr noch an feinem Urtheil als an literar-historischer und geschichtlicher Kenntniß des Shakspeare'schen Zeitalters fehlte, und er in Folge dessen zwischen den einzelnen Quart-Ausgaben (die von sehr verschiedenem Werthe sind) keinen Unterschied zu

machen verstand. Gleichwohl hat er das Verständniß des Textes durch zahlreiche historische, literarische und sprachliche Erläuterungen bedeutend gefördert. Nur schrieb er leider einen in Form und Inhalt so unklaren, schwerfälligen Styl, daß es Andrer bedurfte, um die in seinem Commentar niedergelegten Schätze zu heben und zum Gemeingut zu machen.

Diese Fehler und Mängel beseitigte zum Theil schon Steevens in seiner mit Johnson zusammen veranstalteten, aber von ihm vornehmlich ausgearbeiteten Ausgabe, die 1773 zuerst erschien. Der Text, den er giebt, ist zwar im Allgemeinen der Capell'sche, weil er nach denselben Principien gebildet worden. Dennoch kann man Steevens' Ausgabe correcter nennen, theils weil er ein feineres Urtheil besaß und daher jene Principien richtiger anwandte, theils weil er nach Parallel-Stellen aus gleichzeitigen Schriftstellern, die er durch zahlreiche eigne und fremde Beiträge bedeutend vermehrte, den Text der alten Ausgaben zu reinigen, die gewählte Lesart besser zu rechtfertigen, und mittelst seiner ausgebreiteteren Kenntniß der historischen Ereignisse, Sitten und Gebräuche des Shakspeare'schen Zeitalters die zweifelhaften Stellen besser zu erklären vermochte. In der zweiten Auflage dieser Steevens-Johnson'schen Ausgabe (1778) sind bereits nicht weniger als 47 verschiedene Autoren namhaft gemacht, von denen erläuternde und kritische Bemerkungen aufgenommen worden, — ein Beweis, mit welchem Eifer damals von Meistern und Gesellen an der Shakspeare-Literatur gebaut ward. Unter ihnen finden sich neben Tyrwhitt und Farmer auch schon Malone's, Reed's, Warton's Namen. Tyrwhitt hatte bereits 1766 seine gelehrten Observations and Conjectures upon some Passages of S., und Farmer 1767 seinen berühmten Essay on the Learning of S. herausgegeben. Steevens' Ausgabe kann daher bereits als eine s. g. Variorum edition angesehen werden,

d. h. als die erste jener zahlreichen Klasse sich fortwährend mehrender und anwachsender Editionen, deren Herausgeber nicht sowohl Neues bringen wollten, sondern mehr und mehr ihr Verdienst nur darin suchten, aus den verschiedensten Schriften und von den verschiedensten Autoren erklärende Bemerkungen, kritische Erörterungen, Emendationen, Conjecturen &c. aneinander zu reihen, und daher allgemach solche Massen oft ohne genügende Sichtung aufhäuften, daß der übergroße Reichthum sich selber unbrauchbar machte und in Armuth umschlug. — Leider verließ Steevens später die Bahn, die er im Verein mit Johnson und gleichzeitig mit Capell betreten und mit entschiedenem Glück weiter verfolgt hatte. In seiner Ausgabe von 1793 kehrte er nach seiner ausdrücklichen Erklärung zurück zu der freieren Behandlung des Textes seitens der älteren Editoren, und nahm ohne Anstand überall Correcturen auf, wo ihm der Text keinen klaren Sinn (apparent meaning) zu geben oder die Verse keinen geziemenden Fluß (decent flow) zu haben schienen. Dieß ist um so mehr zu bedauern, als Steevens offenbar das bedeutendste Talent unter den Kritikern des achtzehnten Jahrhunderts war.

Ich übergehe die Ausgabe des Buchhändlers Bell: S. Plays, as they are now Performed at the Theatres Royal in London, Regulated from the Prompt Book of each House etc. (8 Vols. Lond. 1774), obwohl sie insofern interessant ist, als sie zeigt, wie verstümmelt und verunstaltet noch immer die Shakspeare'schen Schauspiele in Drurylane und Coventgarden aufgeführt wurden: ich habe oben bereits einige Beispiele von der Art ihrer theatralischen Behandlung beigebracht, und in literarhistorischer Beziehung ist die Bell'sche Ausgabe ohne Werth. Eben so unbedeutend sind die Ausgaben von Ayscough (1784), Jos. Rann (Oxford 1786), und eine andere Ausgabe Bell's (20 Vols. 1788), in der er den Johnson-Steevens'schen Text adoptirte und

mit einer reichen Auswahl von Anmerkungen aus andern Editionen, Commentaren ꝛc. ausstattete. Literar-historisch wichtig ist erst wieder Malone's Ausgabe (10 Vols. 8vo. Lond. 1790. 2te Aufl. 16 Vols. 12mo. Dublin 1794). Edmund Malone verfolgte, wie der schon 1780 erschienene Supplementband zur Johnson-Steevens'schen Ausgabe (der die lyrischen Gedichte Shakspeare's und die 7 in der dritten Folioausgabe ihm beigelegten Stücke enthielt) beweist, mit gleich großem Eifer, Fleiß und Ausdauer die philologisch-kritische Richtung und die damit combinirten literar-historischen Bestrebungen seines Freundes Steevens, mit dem er, anfänglich wenigstens, in schöner Gemeinsamkeit arbeitete. Seine Ausgabe beruht auf einer neuen sorgfältigen Vergleichung der besten Quart-Ausgaben unter einander und mit den beiden ersten Folio-Ausgaben. Danach ist der Text revidirt, und obwohl Malone's Urtheil über den Werth der verschiedenen Quart-Ausgaben nicht immer das rechte ist, obwohl ihm auch noch immer nicht alle noch vorhandenen Quart-Ausgaben zu Gebote standen, so gelang es ihm doch, die Herstellung des durch die Ungunst der Verhältnisse so vielfach mißhandelten, unsicheren Textes wieder um einen Schritt weiter zu fördern. Zu diesen kritischen Verdiensten gesellen sich die Ergebnisse ausgebreiteter literar-historischer Forschungen. Malone's Ausgabe enthält den ersten anerkennenswerthen Versuch, die chronologische Ordnung der Shakspeare'schen Stücke zu bestimmen; sie giebt die erste beachtenswerthe Kritik der oben angeführten Dramen von zweifelhafter Aechtheit, namentlich eine längere Abhandlung über die drei Theile Heinrich's VI; sie enthält endlich eine mit vielen neuen Resultaten bereicherte Skizze der Geschichte des englischen Theaters und eine Abhandlung über das Verhältniß Shakspeare's zu B. Jonson; auch die erläuternden und kritischen Anmerkungen der verschiedenen Aus-

leger sind in zweckmäßiger Auswahl zusammengestellt. Malone's Bemühungen, mit Eifer fortgesetzt, erwarben sich die verdiente Anerkennung aller Urtheilsfähigen. Sie würden noch mehr Erfolg gehabt haben, wenn er sich frei gehalten hätte von der Sucht zu zweifeln, zu mäkeln und seinen Vorgängern zu widersprechen, und wenn seine Urtheile nicht an einer inneren Unsicherheit und Zusammenhangslosigkeit litten, die zum Widerspruch reizt und zur Vorsicht beim Gebrauch seiner Schriften ermahnt. Es fehlte ihm leider nicht nur an Tiefe und Schärfe der Auffassung, sondern mehr noch an feinem Schönheitsgefühl und poetischem Sinn; er hat daher auch noch kein Verständniß für die Schönheit der Shakspeare'schen Dichtung. Doch beweist sein Ausspruch: „Shakspeare stehe nicht nur höher als B. Jonson und Fletcher, die man seit der Restauration bis zu Ende des Jahrhunderts über ihn gestellt habe, sondern auch als alle dramatischen Dichter des Alterthums", zur Evidenz, wie sehr das Urtheil über Shakspeare gegenüber den Classikern sich zu seinen Gunsten seit Sam. Johnson geändert hatte. — Steevens nahm in seiner Ausgabe von 1793, theils opponirend, theils zustimmend, durchgängig Rücksicht auf die Resultate der Malone'schen Kritik und Forschung. Diese Steevens'sche Ausgabe neben oder mit der Malone'schen wurde von den späteren Editoren durchgängig bei ihren Arbeiten zu Grunde gelegt: die wohlfeilen Volksausgaben druckten meist nur den Steevens'schen Text mehr oder minder correct ab, und fast alle übrigen Ausgaben von 1793—1840 enthalten nur einzelne, mehr oder minder erhebliche Verbesserungen und Zusätze. Namentlich geben Reed's Erneuerung der Steevens-Johnson'schen Ausgabe (21 Vols. 1813) und Malone's Edition by James Boswell (21 Vols. 1821), die beide nach den gleichen philologisch-kritischen Grundsätzen bearbeitet sind, zugleich den aufgesammelten und seit

Malone noch stark vermehrten kritischen, commentatorischen und literar-historischen Apparat in größtmöglicher Vollständigkeit: sie sind die beiden Hauptausgaben in der Reihe der s. g. Variorum editions. Unter den älteren Editoren verdient daher nur noch Alexander Chalmers, der Verfasser der Biographie Shakspeare's, der ersten vollständigen nach Rowe, die seitdem von den meisten späteren Herausgebern aufgenommen oder benutzt worden ist, einer ehrenden Erwähnung. Seine Ausgabe erschien zuerst 1805 in 9 Theilen (wiederaufgelegt 1823), und zeugt von eben so gründlicher Gelehrsamkeit als selbständigem Forschergeiste und feinem kritischen Urtheil.

Unter den Commentatoren, welche neben den selbständigen Editoren zur Vermehrung des kritischen wie literar-historischen Apparats beitrugen, traten neben Tyrwhitt, dessen ich oben schon gedachte, Benjamin Heath (A Revisal of Sh.'s Text etc. 1765), Jos. Ritson (Verbal Criticisms on the Text of Sh. 1783), John Monck Mason (Comments on Steevens' Edition etc. 1785), E. H. Seymour (Remarks, critical, conjectural and explanatory, upon the Plays of S. 1805), später A. Becket, Zach. Jackson u. a. mit ihren mehr oder minder anerkennenswerthen Bemühungen um die Läuterung des Textes und das bessere Verständniß der Shakspeare'schen Dichtungen hervor. Der einzige wahrhaft bedeutende unter ihnen war indeß nur Francis Douce, dessen Illustrations of Sh. and of Ancient Manners etc. 1809 erschienen (neu abgedruckt 1839). Er ist, wie R. Grant White bemerkt, unter den Commentatoren was Malone unter den Editoren; nur daß er eine noch größere Fülle von Kenntnissen und ein feineres und sympathischeres Verständniß für die eigenthümlichen Schönheiten Shakspeare's besaß, als Malone.

Mit den literar-historischen Forschungen Steevens', Malone's und ihrer Nachfolger erwachte und verband sich bald auch

das Streben, die Reste des alt-englischen Dramas vor dem ferneren Untergange zu retten. Schon 1744 hatte der Buchhändler R. Dodsley, selbst dramatischer Dichter, dessen Werke Pope hochschätzte, eine Sammlung von älteren Dramen des 17ten Jahrhunderts aus den einzelnen seltenen Drucken, in denen sie dem Ruin entgegengingen, zusammengestellt und veröffentlicht (A select Collection of Old Plays etc. 12 Vols. Lond. 1744). Diese Sammlung, ursprünglich bloß zum Vergnügen des Herausgebers angelegt, litt an den Mängeln einer ungeübten Kritik und jener Planlosigkeit, welche gewöhnlich mit dem bloßen Dilettantismus verbunden zu seyn pflegt. 1780 veranstaltete daher J. Reed eine neue Ausgabe derselben, in welcher er jene Fehler zu verbessern suchte. Er entfernte 12 Stücke, theils weil sie um jene Zeit (in einer damals erschienenen Ausgabe von Massinger's Werken) besonders abgedruckt worden, theils weil ihr Anspruch, aufbewahrt zu werden, nur sehr gering war, und nahm statt ihrer 10 andre auf, welche dem Zeitalter Shakspeare's näher standen und ein besseres Recht auf Fortdauer besaßen. (Aus ähnlichen Gründen vertauschte der Herausgeber der neusten Ausgabe von 1825 wiederum vier Stücke mit vier andern.) Auch setzte Reed die Dodsley'sche Skizze der Geschichte des englischen Theaters vom Zeitalter der Revolution, mit dem sie schloß, bis zum J. 1776, in welchem Garrick die Bühne verließ, fort. Um dieselbe Zeit erschien Warton's History of English Poetry from the Close of the eleventh to the Commencement of the eighteenth Century (3 Vols. 4to Lond. 1774—81), in welcher zwar Shakspeare und die dramatische Poesie etwas stiefmütterlich behandelt sind, die aber durch ihre gründliche Gelehrsamkeit, durch Analysirung der vornehmsten Werke und Einschaltung von Proben daraus, ganz geeignet war, das Urtheil zu berichtigen und das Bewußtseyn der Nation über ihre literari-

schen Schätze aufzuklären. An diese Arbeiten schloß sich Malone's Historical Account of the English Stage, dessen oben gedacht worden, und Th. Percy's Essay on the Origine of the English Stage, particularly the historical Plays of S. (1793), ergänzend und berichtigend an.

Bald nach dem Erscheinen von Johnson's Kritik nahm auch die ästhetische Betrachtungsweise der Shakspeare'schen Dramen eine andre Richtung. William Richardson erörterte in seiner Philosophical Analysis and Illustration of some of S.'s dramatic Characters (Lond. 1774) den Charakter einiger Shakspeare'schen Hauptfiguren (Macbeth, Hamlet, Jaques und Imogen) mit Scharfsinn und psychologischem Takte, obwohl in einer breiten, moralisirenden Weise. Dieser erste Versuch, Shakspeare's Art der Charakteristik an der Lebensfülle, der Einheit und Ganzheit, der ethischen Tiefe und psychologischen Consequenz seiner dramatischen Charaktere zur Anschauung zu bringen, ward mit so viel Beifall aufgenommen, daß er bald eine große Anzahl von Nachfolgern fand. Ja man kann sagen, Richardson begründete einen ganz neuen Zweig der Shakspeare-Literatur, der so kräftig in der eigenthümlichen Begabung, dem Geschmack und der Neigung der englischen Nation Wurzel schlug, daß er bald zu einem großen, mächtigen Baume aufwuchs, der bis in die neuesten Zeiten hinein zahlreiche Blüthen und Früchte getrieben, und nur zu einseitig cultivirt worden ist. Auf Richardson's Analysis folgte M. Morgann's Essay on the dramatic Character of Sir John Falstaff (1777), ein Jahr später die Modern Characters from S., alphabetically arranged, die im Jahre ihres Erscheinens nicht weniger als drei Auflagen erlebten; 1784 gab Richardson selbst eine Fortsetzung seiner ersten Schrift in seinen Essays on Sh.'s Dramatic Characters of Richard III, K. Lear and Timon of Athens, und 1785 erschienen Th. Whately's

Remarks on some of the Characters of S. (2te Ausg. 1808. 3te 1839), gegen welche Kemble seinen Macbeth reconsidered; an Essay, intended as an answer to part of the Remarks etc. (1786) richtete. Es konnte nicht fehlen, daß diese Charakteristiken Manchem die Augen öffneten zur besseren Einsicht in die dramatische Construction der Shakspeare'schen Stücke. Man mußte erkennen, daß Charaktere wie Macbeth und Othello für sich selbst schon gewissermaßen vollständige Dramen bilden; man mußte wenigstens zu ahnen anfangen, daß in der allseitigen Entwickelung solcher Charaktere eine innere, geistige Einheit des ganzen Dramas liege, welche schon für sich allein die äußere, gleichsam materielle Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit überwiegen dürfte, daß jedenfalls die Darstellung eines vollen, ganzen, vielgestaltigen Menschenlebens, eines großen thatkräftigen Charakters ein unendlich höheres, der Kunst würdigeres Werk sey, als in schönen Redensarten eine einzelne That auf die Folter der fünf Acte zu spannen, um sie nach ellenlangen Vorbereitungen, Ueberlegungen und Herzensergießungen, von Charakteren, denen die Correctheit Mark und Blut ausgesogen, im letzten Acte ausführen zu lassen.

Von einer andern Seite her kam dieser Erkenntniß der allgemeine Gang der Literaturgeschichte fördernd zu Hülfe. Das französirte Drama und die italienische, nach denselben Grundsätzen gebildete Oper konnten nur die s. g. Kenner, die mit den Augen ihrer Theorie sahen, oder die Gebildeten par excellence, deren Blick die Mode blendete, befriedigen; das Volk hielt sich an die s. g. Petites Pièces: die Farce, das dramatische und musikalische Entertainment etc. Allein diese Speise enthielt eben so wenig Nahrungsstoff als die französische Tragödie und die italienische Oper: Gefühl und Phantasie gingen leer aus oder verlangten doch eine nachhaltigere Kost. Kein Wunder, daß

man über Sam. Richardson's Pamela (1740) mit einem wahren Heißhunger herfiel, und daß dessen Clarissa (1748) eine neue Epoche im Gebiete der Romandichtung begründete. Der allgemeine enthusiastische Beifall, den diese Romane fanden, war eine unbewußte Reaction und Protestation gegen den französischen Geschmack, der bis dahin auch in diesem Felde geherrscht und durch Nachahmung der französischen Romane des siebenzehnten Jahrhunderts mit ihren weit ausgesponnenen prinzlichen Liebesgeschichten dieselbe Unnatur, Schwülstigkeit und Manierirtheit befördert hatte, die das französische Drama charakterisiren. Richardson's breite, moralisirende Darstellung zeichnet sich durch nichts aus als durch Einfachheit und Natürlichkeit in Stoff und Form, durch Innigkeit des Gefühls und eine aus dem Leben gegriffene feine, treffende Charakteristik. Aber eben danach lechzte man; und so weit auch Richardson in jeder andern Beziehung von Shakspeare abstehen mag, — in diesem Punkte kehrte er, wenn nicht zu Shakspeare selbst, doch zu dem Shakspeare'schen Principe der Dichtkunst zurück. Nachdem die Bahn einmal gebrochen war, folgten bald andre und begabtere Geister derselben Richtung: Fielding, Smollet, Sterne, Goldsmith u. A., stellten bald die Werke Richardson's in Schatten, und erhoben den Roman zur Lieblings-Lectüre der ganzen Nation, zur herrschenden Gattung der Poesie.

Es konnte nicht fehlen, daß der Roman alsbald auch auf das Drama Einfluß gewann. Er ist es, der das bürgerliche, sentimentale, moralisirende Schauspiel, das, wie bemerkt, um die zweite Hälfte des 18ten Jahrhunderts hervortritt, wenn nicht unmittelbar erzeugte, doch ihm die Stätte auf der Bühne sicherte. Er ist es aber auch, der diese Art von Schauspielen wieder verdrängte oder doch modificirte, und dem poetischen Geschmacke eine neue Wendung gab. Im Jahre 1765 veröffentlichte der

Bischof Thomas Percy seine Reliques of Ancient English Poetry, eine (später vielfach vermehrte) Sammlung alter englischer und schottischer Volkslieder, Balladen und Romanzen, vorzüglich solcher, die mit Shakspeare'schen Dramen den gleichen Inhalt haben oder in ihnen gelegentlich erwähnt, citirt, eingeflochten sind. Sie vergegenwärtigten in einer andern Form das romantische Element der Shakspeare'schen Dichtung, und brachten es in dieser mehr volksthümlichen Gestalt dem Geiste der Zeit wieder näher. Obwohl der gute Bischof — wie neuerdings nachgewiesen worden — gemäß seinen dem herrschenden Zeitgeschmack entsprechenden Begriffen von Kunst und Schönheit an diesen Reliquien einer poetischen Vergangenheit vielfach herumgebessert und sie nicht nur formell modernisirt, sondern auch ihren Inhalt nicht selten verflacht und verwässert hatte, so fanden sie doch großen Anklang und übten ohne Zweifel einen bedeutenden Einfluß auf die weitere Entwickelung der poetischen Literatur. Ihr Einfluß würde indeß nicht genügt haben, um jene Wendung des Geschmacks herbeizuführen, die gegen Ende des Jahrhunderts eintrat: ich meine die Neigung zum Romantischen, den romantischen Geschmack und Styl der Poesie, der seitdem allgemach zur Herrschaft gelangte, — eine Wendung, mit der man eine neue Epoche in der Geschichte des Shakspeare'schen Dramas datiren kann. Der Roman kam ihnen zu Hülfe, und setzte in Vollzug was jene angebahnt hatten. Die ersten Accorde dieser neuen Tonart schlug Mrs. Anna Radcliffe an: ihre Romane sind, so viel ich weiß, — abgesehen von einzelnen lyrischen Dichtungen — die ersten größeren Erzeugnisse modern romantischer Poesie in England. Ihr erster Roman, die Schlösser Athlin und Dunbayne (1789), läßt diese Accorde zwar nur erst leise anklingen, bezeichnet indeß doch schon die Tonart selbst, welche in ihren beiden folgenden Werken, die Sicilianerin (1790)

und das Abenteuer im Walde (1791), bereits auf das entschiedenste sich ausspricht. Der Geist des Geheimnißvollen, Wunderbaren, Schaurigen, der in diesen Dichtungen weht, steht in einem fast eben so schroffen Gegensatze zu Richardson's, Fielding's, Goldsmith's poetischen Spiegelbildern des alltäglichen Lebens als diese zu der künstlichen Unnatur der Franzosen. Sie fand nicht bloß Bewundrer, sondern bald auch Nachahmer, und noch Walter Scott's berühmte Romane, obwohl durch Jahrzehnte von den ihrigen geschieden, zeigen doch in vieler Beziehung die Verwandtschaft des Geistes, welche mit der gleichen allgemeinen Geschmacksrichtung gegeben ist.

Um dieselbe Zeit begann indeß auch die deutsche Poesie, welche unterdeß in ihr blühendstes Alter getreten war, ihren Einfluß auf den englischen Geschmack zu üben, und unterstützte die neue, romantische Richtung kräftigst. Denn im weitern Sinne, im Gegensatz gegen den französisch-classischen Styl, kann man auch Goethe und Schiller und insbesondre die Sturm- und Drang-Periode unserer poetischen Literatur romantisch nennen. Schon 1786 erschien Reynold's Werter, ein Trauerspiel, das zwar, wie zu erwarten, keinen theatralischen Erfolg hatte, da es, der Goethe'schen Erzählung ziemlich eng folgend, fast ohne alle Handlung ist, das aber doch zeigt, wie tief die unsterbliche Dichtung Goethe's in die Gemüther eingeschlagen hatte. 1790 gab die Zeitschrift The Speculator den Schluß des Clavigo; 1792 erschien eine Uebersetzung der Räuber; ihr folgten Uebersetzungen der Iphigenia (1793), der Emilia Galotti (1794), Don Carlos und Kabale und Liebe (1795), Fiesco (1796), Stella und Clavigo (1798). Walter Scott, der schon 1796 einige Balladen von Bürger in gelungener Uebertragung herausgegeben hatte, übersetzte 1799 den Götz von Berlichingen, und 1800—1 erschien von B. Thompson unter dem Titel The German Theatre eine

ganze Sammlung deutscher Dramen, in welcher neben den besseren Kotzebue'schen Stücken auch Babo's Otto von Wittelsbach, Reitzenstein's Graf Königsmark, die Räuber und Don Carlos, Stella und Emilia Galotti in besseren Uebersetzungen dem englischen Publicum vorgeführt wurden.

Es versteht sich, daß zu dieser Umwälzung des Geschmacks auch die großen historischen Ereignisse des 18ten Jahrhunderts, der Freiheitskrieg der nord-amerikanischen Staaten und die französische Revolution mit ihren weitreichenden Folgen, das Ihrige beitrugen; auch Rousseau und seine Anhänger wirkten mit. Diese entfernteren Ursachen gehören indeß nicht in die vorliegende Skizze. Näher schon liegt der Einfluß, den der große Schauspieler J. P. Kemble auf die ästhetische Bildung des englischen Publicums ausübte. Er, seit 1788 an der Spitze des Theaters von Drürylane, wurde seitdem nicht müde, die älteren Meisterwerke des englischen Theaters, Beaumont's und Fletcher's, Massinger's u. A., namentlich aber die meisten Stücke Shakspeare's, von denen manche lange geruht hatten, unter zeitgemäßen und meist geschickten Umgestaltungen einzelner Scenen der Bühne zurückzugeben und durch unausgesetzte Bemühungen darauf zu erhalten. Eine neue Periode der Geschichte des englischen Dramas beginnt indeß erst mit den Ergebnissen der mächtigen Einwirkung der deutschen Literatur nicht nur auf den englischen Geschmack, sondern auf die Entwickelung des neuen besseren Geistes der englischen Poesie selber, der zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts seine Schwingen zu regen begann. In den reichen Früchten dieser Wiederbelebung erstattete der Genius des deutschen Volks dem britischen zurück, was er seit Lessing von dessen größtem Dichter empfangen hatte. Die ausgezeichnetsten Talente der neueren Zeit, W. Scott, Th. Moore, Byron, Shelley, Coleridge, Wordsworth, Southey, Lamb u. A. bildeten sich

mehr oder minder unter deutschem Einflusse. Coleridge, Southey, Ch. Lamb, Carlyle u. A. erwarben sich außerdem das Verdienst, ihre Landsleute in weiteren Kreisen mit der deutschen Literatur bekannt zu machen. Von Goethe's Faust erschienen in den ersten Jahrzehnten, nachdem er selbst erschienen, 12—15 verschiedene Uebersetzungen, und Schiller wurde allgemach ein Lieblingsdichter des gebildeten Theils der Nation. An den Werken dieser nächsten Geistesverwandten Shakspeare's bildete sich auf neuen Grundlagen das Urtheil seiner Landsleute über seine Dichtung und ihn selber, dessen unsterblicher Genius ihnen in jenen Werken unter andrer Gestalt von neuem entgegentrat. Man begann Shakspeare mit andern Augen anzusehen; man suchte ihn aus ihm selber, aus seiner Zeit und Umgebung und den historischen Bedingungen seiner Dichtung zu verstehen; man warf die alten ästhetischen Theorien bei Seite: man legte sich die Frage vor, ob es nicht noch andre, gleich berechtigte Formen und Formgesetze der dramatischen Kunst gebe als jene, nach denen das antike Drama sich gebildet und deren mißverstandene Anwendung den französischen Classicismus geschaffen hatte. Jetzt erst gewann Shakspeare auch im ästhetischen Urtheil die volle rückhaltlose Anerkennung, die er in der Liebe des Volks stets besessen. —

Zu diesem Umschwunge haben ohne Zweifel A. W. Schlegel's „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" (Heidelberg 1809) bedeutend beigetragen, wie die Engländer selbst (Ch. Knight u. a.) ausdrücklich anerkennen. Sie erschienen zwar erst 1815 in englischer Uebersetzung; aber von ihnen angeregt, jedenfalls in ihrem Geiste und Sinne hielt 1814 S. T. Coleridge (in der Surrey Institution) seine trefflichen Vorträge über Shakspeare, die zwar erst 1836 in „Coleridge's Literary Remains", vollständig sogar erst 1849 in den „Notes

and Lectures upon Shakespeare by C.“ gedruckt wurden, aber auf die zahlreichen Hörer einen so mächtigen Eindruck machten, daß von ihnen Ch. Knight eine neue Aera der Auffassung und Beurtheilung des Shakspeare'schen Dramas datirt.

Mit dem neuen Geiste erwachte dann auch ein neues eifriges Studium der Geschichte Shakspeare's und seiner Zeit. An Francis Douce's schon erwähnte Illustrations of Shakespeare schloß sich N. Drake's großes, vom gründlichsten Fleiße zeugendes Werk an: Shakespeare and his Times, including the Biography of the Poet etc. (2 Vols. 4to 1817), später ergänzt durch seine Memorials of Shakespeare (1828). Ihm folgte Nares' Glossary, or a Collection of words, phrases, names and allusions to customs, proverbs etc., which have been thought to require illustration in the works of English authors, particularly Sh. and his Contemporaries (4to, 1822), neu aufgelegt und vermehrt von Halliwell und Wright (1859), — ein Werk, auf welchem Mrs. Cowden Clarke in ihrer höchst verdienstlichen Concordance to Shakespeare (1844, 2te Aufl. 1848) weiterbaute. A. Skottowe in seinem Life of S., Inquiries into the originality of his dramatic plots and characters, and essays on the ancient Theatres (2 Vols. 1824) sichtete und ordnete von neuem das Material über Shakspeare's Leben und die Entstehung seiner Dramen. Zahllose Monographieen und Journalartikel — ich nenne nur Ch. Lamb's Essay on the Tragedies of Shakespeare etc. (1809), Th. Price's Wisdom and Genius of Shakespeare etc. (1838, 2te Aufl. 1853), W. Birch's Inquiry into the Philosophy and Religion of Shakespeare (1848), J. A. Halpin's The Dramatic Unities of Shakespeare (1849), — erörterten Shakspeare's Styl, Geist und Charakter von den verschiedensten Gesichtspunkten aus. W. Hazlitt erneuerte mit tiefdringendem Scharfblick und poetischem Verständniß die Ver-

suche, die zerstreuten Züge der dramatischen Charaktere Shakspeare's in Gesammtbildern zusammenzufassen. Seine Characters of Shakespeare's Plays (1817) und Mrs. Jameson's Shakespeare's female Characters (1833, 2te Ausg. 1842) sind die schönsten Blüthen an jenem Zweige der Shakspeare-Literatur, der zuerst von W. Richardson gepflanzt wurde. Die schon erwähnten Ausgaben der Shakspeare'schen Werke von Reed, Boswell und A. Chalmers, zu denen man noch Boydell's Edition with engravings (9 Vols. fol. 1802), M. Wood's und Ballantyne's Ausgaben (jene 1806 in 14 Bd., diese 1807 in 12 Bd. erschienen), die Ausgaben von Harvey (1825), Singer (1826), Valpy (1832—34) und Campbell (1838), hinzurechnen kann, beweisen den unausgesetzten Fortschritt der Shakspeare-Literatur und die wachsende Theilnahme, welche das englische Publicum ihr zuwandte.

Gleichzeitig breitete sich die literar-historische Forschung über alle Gegenstände aus, die mit Shakspeare's Leben und Werken in Beziehung standen. Nach einander erschienen in besondren Ausgaben die noch vorhandenen Dramen der bedeutendsten Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger Shakspeare's, die ich im ersten Bande angeführt habe. An sie schlossen sich die Publicationen der Shakespeare Society (1841 ff.) an, welche in mehr als fünfzig Bänden nicht nur ebenfalls eine Anzahl solcher Dramen, sondern auch andre für die dramatische Kunst wichtige, aber nur noch in wenigen Exemplaren vorhandene Werke wieder abdrucken ließ. J. P. Collier's vom gründlichsten Fleiß zeugende History of English Dramatic Poetry to the time of Shakespeare, and Annals of the Stage etc. (3 Vols. London, 1831) vollendete Malone's Versuch einer Geschichte des Dramas im Zeitalter Shakspeare's, während seine Extracts from the Registers of the Stationers Company (1848) und das oft von mir citirte

Diary of Philip Henslowe, das er 1845 herausgab, zur näheren Bestimmung der Zeit, in der Shakspeare's und seiner Genossen Werke auf der Bühne erschienen, ebenso bedeutend beitrugen, wie seine Shakespeare's Library etc. (1840) zur Kenntniß der Quellen, aus denen Shakspeare die Stoffe zu seinen dramatischen Dichtungen schöpfte. J. O. Halliwell stellte in seinem Life of W. Shakespeare, including many Particulars respecting the Poet and his Family never before printed (1848) in genaustem Abdruck alle die Documente zusammen, auf denen unsre Kenntniß von dem Leben und den Familienverhältnissen Shakspeare's beruht, und gab in seinem Dictionary of old English Plays existing either in Print or Manuscript from the earliest times to the close of the 17th Century (1860) und seiner Hand-list of Books, Manuscripts etc. illustrative of the Life and Writings of Shakespeare (1859) ein vollständiges bibliographisches Verzeichniß aller der Schriften, die für die Geschichte Shakspeare's und seiner Dichtung von Wichtigkeit sind. In Ch. Knight's Studies on Shakespeare etc. (1849) finden wir nicht nur eigne eingehende Erörterungen über den ästhetischen Werth der Shakspeare'schen Dramen, in denen er mit freiem Blick und verständiger Auswahl auch die deutschen Bemühungen um die ästhetische Würdigung Shakspeare's berücksichtigt, sondern auch eine historische Skizze, welche die Wandlungen und Fortschritte des ästhetischen Urtheils über den großen Dichter in seinem eignen Vaterlande veranschaulicht. Und W. S. Walker behandelte in seiner Schrift über Shakespeare's Versification and its Apparent Irregularities (1854) zwar einen ganz speciellen, aber für die Textkritik wie für die Erkenntniß der Eigenthümlichkeiten des Shakspeare'schen Styls in seiner allmäligen Entwickelung bedeutsamen Gegenstand.

Alle diese Werke erscheinen eingegeben von tiefer Liebe und

Verehrung für den großen Meister, aber auch durchdrungen von einem Geiste streng wissenschaftlicher Forschung, ruhiger Prüfung und sorgsamer Abwägung, der ebenso weit entfernt ist von einseitiger Vorliebe für die Classicität der Alten wie für die Romantik des Mittelalters, nur bestrebt, Shakspeare aus sich selbst zu verstehen, ihn an den von ihm selbst befolgten Kunstgesetzen zu messen, und diese einer unbefangenen ästhetischen Würdigung zu unterziehen. Jetzt erst erhob sich die Kritik auf die Höhe, auf welche sie sich von Anfang an hätte stellen sollen; jetzt erst vereinigten sich die beiden bisher getrennten Bestandtheile, welche für die Kritik überhaupt wie insbesondre für die kritische Behandlung des Textes eines Dichtwerks gleich unerläßliche Forderungen sind, die richtigen Principien der ästhetischen mit den wahren Gesetzen philologischer Kritik; jetzt erst, mit der gewonnenen Einsicht, daß und warum Shakspeare's Werke auch in Betreff ihres ästhetischen Werthes Meisterwerke der dramatischen Kunst seyen, konnte die wahre, die ästhetisch-philologische Kritik zur Geltung kommen und auf die Behandlung des Textes der Shakspeare'schen Dichtung Anwendung finden.

Ich meine, mit jener Einsicht war zugleich ein neuer, höherer Standpunkt gewonnen und eine neue, höhere Aufgabe gestellt für alle diejenigen, die es unternehmen mochten, Shakspeare's Werke neu herauszugeben. Editionen, die nach der einen oder andern Seite hin neu genannt werden können, erschienen während dieser letzten Periode fast in jedem Jahre. Ich berücksichtige indeß von ihnen nur die verhältnißmäßig geringe Zahl derer, welche jenen Standpunkt einnehmen und die damit gestellte Aufgabe zu lösen suchen. Wenn auch die Bearbeiter derselben sämmtlich mit anerkennenswerthem Eifer demselben Ziele zustreben, so ist doch nicht nur ihre Befähigung, sondern auch

die Bahn, die sie einschlagen, eine sehr verschiedene.*) Die neueste Ausgabe, die s. g. Cambridge Edition: „The Works of W. Sh. edited by W. G. Clark, J. Glover and W. A. Wright, 9 Vols., Cambridge and London, 1863—66, nimmt im Allgemeinen das Princip der Variorum editions hinsichtlich der Behandlung des Textes wieder auf, führt es aber nicht nur mit so großer Sorgfalt und Umsicht durch, daß man sich auf die Genauigkeit und Vollständigkeit des unter dem Text gegebenen Verzeichnisses der verschiedenen Lesarten, Emendationen und Conjecturen mit voller Sicherheit verlassen kann, sondern handhabt es auch mit richtigerem Takt und schärferem Urtheil, so daß sie als die beste dieser so nützlichen und für ein tiefer dringendes Studium unentbehrlichen Art von Ausgaben angesehen werden kann; in Betreff der Vollständigkeit und Zuverlässigkeit des kritischen Apparates dürfte sie leicht von allen englischen Ausgaben die beste seyn. Während S. W. Singer, dessen Ausgabe ich bereits erwähnt habe, ebenfalls auf ein älteres Princip zurückgriff, indem er mit großer, oft in Willkühr ausartender Freiheit überall emendirt und corrigirt, wo der Text dem nach seiner Meinung geforderten Gedanken nicht entspricht, stellte sich Ch. Knight in den von ihm besorgten Ausgaben, — unter denen besonders seine mit zahlreichen, wohlgewählten Illustrationen geschmückte Pictorial Edition (Lond. 1839—41) Beifall fand, — auf den entgegengesetzten Standpunkt. Er hielt mit solcher Strenge an dem Text der alten Originalausgaben, namentlich der ersten Folio fest, daß er deren zahlreiche Druckfehler, Textverschiebungen und Textverstümmelungen, wo irgend möglich, zu retten und zu rechtfertigen suchte. Diesem einseiti-

*) Hinsichtlich dieser Ausgaben berufe ich mich auf den trefflichen Aufsatz von F. A. Leo (Jahrb. der D. Shakespeare-Gesellſ. I, 196 ff.), mit dem ich in allem Wesentlichen übereinstimme.

gen, undurchführbaren Principe der philologischen Kritik steht indeß in auffallendem Contraste ein so gesundes und meist treffendes Urtheil über den ästhetischen Werth der Shakspeare'schen Dramen und ein so sinniges, tiefes Verständniß derselben gegenüber, daß seine Ausgabe nach dieser Seite reichlich ersetzt, was sie nach der andern vermissen läßt.

An Ch. Knight ist, nicht nur der Zeit sondern auch dem Standpunkt nach, J. P. Collier unmittebar anzureihen. Auch er folgte in seiner (ersten) Ausgabe: The Works of W. Sh. The Text formed from an entirely new Collation of the old Editions: with the Various Readings, Notes, a Life of the Poet etc. (8 Vols. London, 1842 f.) so genau als möglich dem überlieferten ursprünglichen Texte, verfuhr jedoch nicht so exclusiv wie Knight und bewährte ein richtigeres Urtheil über den so verschiedenen Werth der alten Quart- und Folioeditionen. Bei der großen Gelehrsamkeit, die ihm zu Gebote stand, bei dem Fleiß und der Sorgfalt, mit der er gearbeitet hat, ist es zu bedauern, daß es dem Kritiker Collier offenbar an feinem Stylgefühl und poetischem Sinn fehlt. Dieser Mangel zeigte sich nicht nur in der Aufnahme von Lesarten aus den alten Quartos, die ebenso unhaltbar waren als Knight's zwangsweise festgehaltenen Lesarten der Folio von 1623 (wie nach beiden Seiten hin A. Dyce in seinen Remarks on Mr. J. P. Collier's and Mr. C. Knight's Editions of Shakspeare, 1844, unwiderleglich nachwies), sondern äußerte sich in auffälligster Weise darin, daß Collier in der zweiten Auflage seines Werks (gleichzeitig in 8 Bänden und in 1 Bande 1853 veröffentlicht) plötzlich auf den grade entgegengesetzten Standpunkt übersprang, und alle die zum Theil treffenden, zum größeren Theil aber ganz unhaltbaren, willkührlichen Correcturen aufnahm, die er in einem ihm zufällig zu Händen gekommenen Exemplare der Folioausgabe von 1632 gefunden und für Verbesserungen eines

um die Mitte des 17ten Jahrhunderts thätigen, aus selbständigen besseren Quellen, vielleicht aus den Original-Manuscripten Shakspeare's schöpfenden, bühnenkundigen Mannes hielt, oder dafür ausgab. Damit hat er seinem Rufe als Textkritiker eine unheilbare Wunde geschlagen.*) — J. O. Halliwell' Ausgabe (4 Vols. London, 1851), insbesondre seine große Prachtausgabe (15 Vols. Folio, London, 1853) zeichnet sich ebenfalls weniger durch treffende Textkritik aus als durch ein reiches Material historischer und literarischer Nachweisungen wie durch große Correctheit des Drucks nicht nur des Textes selbst, sondern auch aller der beigefügten Documente, welche in irgend einer Beziehung das Leben und die Werke Shakspeare's berühren. —

Vier Jahre später erschien der erste Druck von Alex. Dyce's Ausgabe: The Works of W. Sh. The Text revised etc. (8 Vols. London, Chapman & Hall 1857), in der er, im scharfen Gegensatz gegen Collier die Verbesserungen des angeblich alten Correctors fast ausnahmslos verwerfend, mit voller, nur durch einen feineren kritischen Tact gemilderter Strenge noch an dem Grundsatze festhielt, nicht ohne dringende Noth am Text der alten Originaleditionen zu ändern und also nur ausnahmsweise Emendationen und Conjecturen zuzulassen. Schon diese erste Auflage dürfte, was die Textkritik betrifft, trotz der lähmenden Einseitigkeit des dabei befolgten Princips, die beste der bis dahin erschienenen Editionen seyn. Ein noch größerer Werth ist m. E. der zweiten Auflage (8 Vols. London, 1861) beizumessen. Hier erklärt Dyce in der Vorrede ausdrücklich, sich von der Unrichtigkeit jenes in principieller Strenge unausführbaren Grundsatzes, dem er in der ersten Auflage gehuldigt, überzeugt

*) Vergl. die gründliche Erörterung der Frage über den Werth dieser angeblich alten Textverbesserungen bei R. Grant White a. a. O. p. 33 ff.

zu haben. Er habe daher „nach dem Vorgange der ausgezeichnetsten Gelehrten bei Herausgabe der Werke des classischen Alterthums" keinen Anstand genommen, „die glücklichsten Emendationen zu adoptiren, welche seit mehr als anderthalb Jahrhunderten von Männern größten Scharfsinns und tiefster Gelehrsamkeit vorgeschlagen worden, vorausgesetzt natürlich, daß solcher Abweichungen vom überlieferten Text stets Erwähnung gethan werde." Dieß ist m. E. das allein richtige Princip überall wo überhaupt eine Textkritik erforderlich ist, d. h. wo, wie bei Shakspeare's Werken, der Text unbestreitbar durch Schreib- und Druckfehler aller Art arg entstellt ist. Ja bei Shakspeare's Werken ist insofern eine relativ größere Freiheit gestattet, als wir mit Bestimmtheit wissen, daß er selbst bei der Herausgabe und dem Druck seiner Werke nicht betheiligt war, und als es höchst wahrscheinlich ist, daß schon die Handschriften, aus denen sie abgedruckt wurden, mehr oder minder unbefugte Aenderungen erfahren haben dürften. Die Schwierigkeit, die bei jedem Dichtwerke mit dem Maaße seines künstlerischen Werthes wächst, ist nur, diejenigen Stellen, die einer Emendation bedürfen, überall mit Sicherheit herauszufinden und genau im Style, Geist und Charakter des Autors umzubilden. Dazu gehört, wie F. A. Leo treffend bemerkt, bei einem Dichter von Shakspeare's Bedeutung nicht nur classische Bildung, Schärfe des Urtheils, vielseitigstes Wissen und daraus hervorgehende Achtung vor den Quellen-Autoritäten, sondern auch ein feines ästhetisches Urtheil, die Fähigkeit, sich in die Gebilde des Dichters hineinzuleben, und hinreichende poetische Begabung, um für das so zum Leben Erstandene den entsprechenden Ausdruck zu finden. Dyce besitzt diese Erfordernisse in hohem Maaße, und was ihm vielleicht an poetischer Begabung und sicherem Styl- und Schönheitsgefühl abgeht, ersetzt er reichlich durch einen feinen kritischen Tact

und durch die gründliche Kenntniß der Sprache und Literatur, des Lebens, der Sitten und Gebräuche ꝛc. des Shakspeare'schen Zeitalters und insbesondre des Shakspeare'schen Sprachgebrauchs, wie namentlich das höchst verdienstliche „Glossary to Shakespeare“, das den neunten Band seiner (zweiten) Shakspeare-Ausgabe bildet, beweist. Diese Ausgabe dürfte daher für die beste unter den englischen Gesammteditionen zu erachten seyn.

Ihr am nächsten kommt die fast gleichzeitig erschienene, in demselben Geiste gearbeitete Ausgabe von Rich. Grant White: The Plays of W. Sh. Edited from the Folio of 1623, with Various Readings from all the Editions etc. (12 Vols. Boston, 1862), in welcher dieser hervorragende amerikanische Shakspeare-Gelehrte die in seinem Shakespeare's Scholar niedergelegten Schätze zu verwerthen gesucht hat. Und würdig zur Seite tritt ihr die treffliche Ausgabe unsers ausgezeichneten Shakspeare-Kritikers Nic. Delius: „Shakspeare's Werke, herausgegeben und erklärt“ ꝛc. (Englischer Text mit deutschen Anmerkungen, Erläuterungen, Einleitungen ꝛc. 7 Bände, Elberfeld 1854; zweite Aufl. 1864).

# Dritter Abschnitt.

## Geschichte des Shakspeare'schen Dramas in Deutschland.

Die Punkte, an welchen die deutsche Forschung und das deutsche Urtheil in die englische Geschichte der Shakspeare'schen Dichtung eingriff, habe ich in dem vorigen Abschnitt bereits angedeutet. Ich lasse diesen Andeutungen einen kurzen Ueberblick folgen über die Verhältnisse, Umstände und Ereignisse, unter deren Einfluß Shakspeare in Deutschland nicht nur bekannt, sondern allmälig eingebürgert, nationalisirt, zu einem deutschen Dichter von ausgebreitetstem Namen und allgemeinster Anerkennung wurde.*)

Um dieselbe Zeit als Shakspeare in London bekannt zu werden anfing, um 1589, drang zuerst der Ruf von der Trefflichkeit des englischen Theaters bis nach Deutschland, besonders

*) Für die folgende Skizze berufe ich mich, was das Thatsächliche betrifft, auf A. Koberstein: Vermischte Aufsätze zur Literaturgeschichte und Aesthetik (Leipzig, 1858), W. Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters (Dresden, 1861), K. Elze: Die englische Sprache und Literatur in Deutschland (Dresden, 1864), R. Köhler: Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen; eine deutsche Bearbeitung von Shakespeare's Taming of the Shrew (Leipzig, 1864) und A. Cohn: Shakespeare in Germany in the sixteenth and seventeenth Century (London, 1865).

durch Berichte deutscher Reisender aus den höheren Ständen, wie Graf Friedrich von Mömpelgardt (später Herzog von Würtemberg), der 1589 in England war, Prinz Ludwig von Anhalt, der 1593, Paul Hentzner, Begleiter eines Barons von Rehdinger, der zu Anfang des 17ten Jahrhunderts, Prinz Otto von Hessen, der 1611 in London weilte. Nur von Letzterem indeß wissen wir, daß er unter den Lustbarkeiten, die ihm an Jakob's Hofe geboten wurden, auch zwei Shakspeare'sche Stücke, den Sturm und das Wintermärchen, aufführen sah. Das Lob, von dem die Berichterstatter überflossen, erregte wahrscheinlich den Wunsch, die berühmten Spiele durch eigne Anschauung kennen zu lernen, und die Schauspieler mochten ihrerseits theils um des Gewinns willen, theils aus altenglischer Wanderlust den bis zu ihnen dringenden Wünschen gern nachkommen. Auch ohne besondre Aufforderung mochten sie im Bewußtseyn ihrer Kunstfertigkeit gelegentlich ihr Heil in fremden Landen versuchen: wir wissen wenigstens, daß schon 1585 eine Schauspielertruppe den Grafen Leicester auf seiner Reise nach Holland begleitete. Welches indeß auch die Veranlassungen zu solchen Kunstreisen waren, es steht fest, daß bereits 1603 englische Musiker und Schauspieler am Hofe zu Stuttgart sich producirten. Um dieselbe Zeit finden wir englische „Instrumentisten", die aber (wie Cohn nachweist) ohne Zweifel zugleich Schauspieler waren, am sächsischen und brandenburgischen Hofe. Später (zwischen 1615 und 1625) kam über Holland und Friesland eine andre, wie es scheint, größere, vollständig assortirte Schauspielergesellschaft nach Deutschland, versehen mit einem französischen Gesandtschaftspasse, welcher die vier Hauptmitglieder bei Namen nennt und deren Absicht erwähnt, nicht bloß Musik, sondern auch alle Arten von Dramen, „commédies, tragédies, histoires", aufzuführen. Daß diese englischen Schauspieler Beifall fanden,

und daß die Bekanntschaft mit dem englischen Drama damals schon auf die Bildung des deutschen von Einfluß war, kann keinem Zweifel unterliegen. Es ergiebt sich nicht nur aus den (von Cohn angeführten) Versen eines Frankfurter Poeten vom Jahr 1615, sondern schon aus dem Umstande, daß mit der Zeit die englischen Schauspielerbanden immer länger weilten, und, durch deutsche Elemente verstärkt, allgemach ganz Deutschland (die Rheingegenden, Braunschweig, Hessen, Brandenburg, Sachsen, Ost- und Westpreußen, Oestreich, Steiermark) durchzogen.

Aus diesen Thatsachen erklärt sich die Verwandtschaft, die zwischen dem englischen und deutschen Drama zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts sich bemerklich macht, und für den Einfluß der englischen Schauspieler Zeugniß ablegt. Unter den Dramen des Herzogs Julius von Braunschweig, die 1594 im Druck erschienen, haben zwei Lustspiele unverkennbare Aehnlichkeit mit Shakspeare's Viel Lärmen um Nichts und den Lustigen Weibern von Windsor, — ohne Zweifel indeß nur darum, weil beide Dichter aus denselben Quellen schöpften und der Herzog im englischen Style schrieb: denn daß die Lustigen Weiber und Viel Lärmen um Nichts vor 1594 bereits auf der Bühne gewesen seyn sollten, ist, wie wir gesehen haben, so gut wie unmöglich. Zweifelhafter ist es, ob nicht Jakob Ayrer (gestorben um 1618) in seiner „Geschichte der schönen Phänicia" und seiner „Tragödie von Juliet und Hipolyta" Shakspeare's Viel Lärmen um Nichts und Die beiden Veroneser vor Augen hatte. Ich glaube indeß, daß auch bei diesen Stücken die Verwandtschaft nur auf der Gleichheit des aus den erwähnten italienischen Novellen entlehnten Stoffes beruht, wie dieß offenbar bei Ayrer's Komödie „von der schönen Sidea" der Fall ist, die mit Shakspeare's Sturm nur die allgemeinen Züge der Geschichte Prospero's gemein hat. Dagegen kann es keinem Zweifel unter-

liegen, daß Andreas Gryphius (1616—64) in seiner „Absurda Comica oder Herr Peter Squenz" die Handwerkerscenen des Sommernachtstraums nicht bloß vor Augen gehabt, sondern entschieden nachgebildet hat (wie Halliwell in seiner „Introduction to Shakespeare's Midsummer-Night's Dream, London, 1841, dargethan hat). Gryphius wurde vermuthlich durch die wandernden englischen Schauspieler mittel- oder unmittelbar, ganz oder zum Theil, mit dem Sommernachtstraum bekannt. Denn es steht jetzt (durch Cohn's Ermittelungen) fest, daß von ihnen im Jahre 1611 am Hofe des Administrators des Bisthums Magdeburg zu Halle der Kaufmann von Venedig und im Jahre 1626 zu Dresden unter 25 verschiedenen englischen Stücken Hamlet, Romeo und Julie, Lear, und Julius Cäsar(?) aufgeführt wurden. Höchst wahrscheinlich haben auch die unbekannten Verfasser der „sehr lamentablen Geschichte von Tito Andronico" und der „unschuldig beschuldigten Innocentia" (jene in der Ausgabe der „Englischen Komödien und Tragödien" von 1630, diese in der Ausgabe derselben Sammlung von 1670 abgedruckt) Shakspeare's Titus Andronicus und Cymbeline zu ihren Machwerken benutzt. Und augenfällig ist „der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet", — der zwar erst 1779 in der „Olla Potrida" gedruckt, aber nach Cohn von der Veltheim'schen Truppe, die 1665 auftrat, bereits auf die Bühne gebracht ward — nur eine freie Bearbeitung des Hamlet, und ebenso augenfällig liegt der „Kunst über alle Künste ein bös Weib gut zu machen" (aus dem Jahre 1672, Köhler a. a. O.) die Zähmung der Widerspenstigen zu Grunde. Ein drittes Beispiel dieser Art von „Einführung" Shakspeare's in Deutschland ist die Bearbeitung von Romeo und Julie, die Cohn in genauem Abdruck mittheilt. — Im Grunde läßt sich kaum behaupten, daß durch diese Art von Nachbildungen Shakspeare dem deutschen Publicum

bekannt geworden sey. Den genannten Stücken, insbesondre den beiden Tragödien, ist aller poetischer Duft, der dem Stoffe bei Shakspeare entquillt, abgestreift; die Darstellung ist unerträglich breit; die zahlreich eingeflochtenen moralisirenden Betrachtungen ersticken das Interesse an den handelnden Personen wie an der Handlung selbst; die Zeichnung der Charaktere ist verflacht und verschwommen, die Diction fast durchgängig höchst prosaisch; in Ausdruck und Versbau macht sich bereits französischer Einfluß geltend; — kurz die Bearbeitungen verhalten sich zu den Originalen wie die Caricatur zum Porträt.

Kein Wunder daher, daß Shakspeare's Name, der ohnehin von den Bearbeitern nicht genannt ward, während des 17ten Jahrhunderts in Deutschland so gut wie unbekannt war. Morhof in seinem „Unterricht von der Deutschen Sprache" (1ste Ausg. 1682) nennt zwar Shakspeare, gesteht aber, daß er weder von ihm noch von Beaumont und Fletcher Etwas gesehen habe; Ben Jonson's Werke dagegen kannte er. Auch Benthem in seinem einige Jahre später erschienenen „Englischen Schul- und Kirchen-Staat" gedenkt Shakspeare's unter den „Gelehrten" Englands, weiß aber von ihm nur zu sagen, daß er zu Stratford in Warwickshire auf die Welt gekommen, seine Gelahrheit sehr schlecht gewesen, und man sich daher um desto mehr zu verwundern habe, daß er ein fürtrefflicher Poeta war. „Er hatte einen sinnreichen Kopf, voller Scherz, und war in Tragödien und Komödien so glücklich, daß er einen Heraclitum zum Lachen und einen Democritum zum Weinen bewegen konnte." Nur Berthold Feind (1678—1723), ein Hamburger von Geburt, der durch größere Reisen eine feinere damals ungewöhnliche Bildung sich erworben hatte, scheint „den berühmten Englischen Tragikus Shakspeare", von dem er allerlei Gutes zu sagen weiß,

wirklich gekannt zu haben, hatte ihn aber wahrscheinlich nur auf seinen Reisen in England kennen gelernt.

So blieb es bis um die Mitte des 18ten Jahrhunderts. Noch Bodmer, der in zweien seiner kritischen Abhandlungen (1740. 41) den Dichter des Sommernachtstraums erwähnt, nennt ihn in der ersten „Saspar", in der zweiten „Sasper", und wenn auch diese Entstellung nicht auf Unwissenheit, sondern wie K. Elze (Jahrbuch 2c. I, 338) zu zeigen sucht, nur auf einer ungeschickten Verdeutschung beruhen sollte, so deutet doch der Inhalt der beiden Abhandlungen ziemlich klar an, daß Bodmer Shakspeare eben nur als Verfasser des Sommernachtstraums kannte. Auch Jöcher scheint von ihm nicht viel mehr gewußt zu haben, als was bereits bei Morhof und Benthem über ihn zu lesen war: der Artikel in seinem „Gelehrtenlexikon" (1750 f.) bemerkt über ihn ebenfalls nur, er sey schlecht auferzogen worden, habe wenig Latein verstanden, habe es aber in der Poesie sehr hoch gebracht, und fügt hinzu: „er hatte ein scherzhaftes Gemüthe, konnte aber doch auch sehr ernsthaft seyn, excellirte in Tragödien und hatte viel sinnreiche und subtile Streitigkeiten mit Ben Jonson, wiewohl keiner von beiden viel damit gewann." Unterdeß war im Jahre 1741 die erste deutsche Uebersetzung eines Shakspeare'schen Stücks erschienen. Es ist der „Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauerspiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem Englischen Werke des Shakspear. Berl. 1741", von C. W. v. Bork, dem verdienten preußischen Staatsminister und Mitgliede der Berliner Akademie, dem Friedrich d. G. selbst sein „Eloge" in den Mémoires de l'Académie de Berlin (1747—49) schrieb. Dieser Versuch scheint indeß nur einer zufälligen Laune des Verfassers seine Entstehung verdankt zu haben. Er bewegt sich durchgängig in den schwerfälligsten Alexandrinern, in welche selbst Shakspeare's leichtfüßige Prosa eingeschnürt wird, und ge-

währt einen sprechenden Beleg von der damaligen Geschmacklosigkeit des deutschen Ausdrucks, selbst bei hochgestellten und feingebildeten Weltmännern. Die Rede des Cassius (Act I, Sc. 3):

> But if you would consider the true cause,
> Why all these fires, why all these gliding ghosts, etc.

übersetzt z. B. Hr. v. Bork folgendermaßen:

> „Doch schauet nur den Grund der wahren Ursach ein,
> Warum die Wunder jetzt, warum die Feuer seyn,
> Warum Gespenster ziehn und abgestorbne Geister,
> Warum nach jeder Art die Vögel und die Beister,
> Warum betagte Leut', und warum Narr und Kind
> Und alle diese Ding' anjetzt verkehret sind", — u. s. w.

Dieser verunglückte Versuch scheint nicht viel Anklang gefunden zu haben. Wenigstens wagte sich erst 17 Jahre später, um dieselbe Zeit, als Lessing (in seiner Theatralischen Bibliothek) zuerst erklärte, er wolle lieber den Kaufmann von Venedig gemacht haben, den Niemand kenne, als den sterbenden Cato, den alle Welt bewundere, ein neuer Versuch an's Tageslicht. Ich meine die Uebersetzung eines Ungenannten von Romeo und Julie in den „Neuen Probestücken der englischen Schaubühne" (3 Bde., Basel 1758), die indeß keinen besseren Erfolg hatte noch verdiente.

Erst Lessing eröffnete dem deutschen Geiste das Verständniß des großen, ihm so nahe verwandten Dichters. Lessing hatte, wie ich so eben andeutete, schon in der „Theatralischen Bibliothek" (1754—58) hier und da mit seiner mächtigen Hand auf Shakspeare hingewiesen. Indeß erst in den Literatur-Briefen (1759) begann er seinen lange vorbereiteten Feldzug gegen das französische Theater, dessen vermeintliche Classicität und die deutsche Nachäfferei desselben. Wie in England, so war auch in Deutschland unter französischem Einfluß durch Martin Opitz und

seine Nachfolger allgemach die Meinung zur Herrschaft gelangt, als sey das antike Drama, insbesondre die Tragödie, das absolute Musterbild der dramatischen Poesie. Auf diesen Grundsatz hatte Gottsched seinen kritischen Thron errichtet, auf ihn stützte er sein Unternehmen, das Breitinger und Bodmer erfolglos bekämpften, durch sklavische Beobachtung der angeblich Aristotelischen Regeln und sklavische Nachahmung der angeblichen Meisterwerke der Franzosen das deutsche Theater auf die Höhe der Kunst zu heben. Fast mit Einem Schlage stürzte ihn Lessing von seinem mühsam erbauten Thron, indem er erklärte und bewies: es wäre zu wünschen gewesen, daß der Hr. Professor Gottsched sich niemals mit dem Theater vermengt hätte. Denn seine vermeinten Verbesserungen beträfen entweder entbehrliche Kleinigkeiten oder seyen wahre Verschlimmerungen, und die Schöpfung eines ganz neuen französirenden Theaters, die er seinen schwachen Kräften zugetraut, sey der deutschen Denkungsart durchaus nicht angemessen. Er hätte vielmehr aus unseren alten dramatischen Stücken, die er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen, daß wir in unseren Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gebe, daß das Große, Schreckliche, Melancholische besser auf uns wirke als das Artige, Zärtliche, Verliebte, und daß uns zu große Einfalt mehr ermüde als zu große Verwickelung. Es würde mithin weit besser gewesen seyn, wenn man die Meisterstücke Shakspeare's mit einigen bescheidenen Veränderungen den Deutschen übersetzt hätte, als sie mit Corneille und Racine bekannt zu machen. Das Volk würde mehr Geschmack an ihnen gefunden, und Shakspeare uns ganz andre Genies erweckt haben, als jene Franzosen. Denn nur von einem Genie könne ein Genie entzündet werden, und

am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu verdanken scheine und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecke. Selbst gegen die Muster der Alten gestellt, sey Shakspeare unendlich größer und tragischer als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt habe. Nicht in der mechanischen Einrichtung, wie Corneille, aber im Wesentlichen komme ihnen Shakspeare näher. Denn er erreiche den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wähle, der Franzose dagegen fast niemals, obgleich er die gebahnten Wege der Alten betrete ꝛc.

Den letzteren Satz führte Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767—68) näher aus. Hier verfolgte er vornehmlich den Zweck, zu zeigen, welche Kluft das französische Drama vom antiken trenne, und wie weit es gerade in allem Wesentlichen von den Regeln des Aristoteles abweiche, während das Shakspeare'sche meist sehr wohl mit ihnen in Einklang zu bringen sey. Das letzte Stück seiner Dramaturgie schließt er mit den Worten: „Ich wäre eitel genug mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, die gegenwärtige Gährung des Geschmacks zu hemmen. Darauf losgearbeitet zu haben, darf ich mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegener habe seyn lassen, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne zu bestreiten. Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Dramas mehr verkannt als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schickliche Einrichtung des Dramas bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche genommen, und das Wesentliche, durch allerlei Einschränkungen und Deutungen, dafür so entkräftet, daß nothwendig nichts andres als Werke daraus entstehen konnten, die

weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln calculirt hatte." Für das Wesentliche erklärt Lessing das, was Aristoteles über den eigenthümlichen Zweck der Tragödie sagt, und erläutert sodann mit seinem unwiderstehlichen Scharfsinn und in seiner eben so unwiderstehlichen, drastischen Darstellungsweise, in der jedes Wort eine That ist, die Aristotelische Lehre vom Mitleid und der Furcht und von der Reinigung dieser Leidenschaften, worin nach Aristoteles jener Zweck bestehe. Sein Hauptgedanke ist, das Mitleid, das Aristoteles meine, sey nicht bloße Philanthropie, sondern ein Affect, und hänge mit der Furcht so unmittelbar zusammen, daß die Furcht nicht ohne das Mitleid und umgekehrt seyn könne; und die Reinigung, die Aristoteles wolle, betreffe nicht alle Leidenschaften ohne Unterschied, sondern wiederum nur Mitleiden und Furcht und die mit ihnen zusammenhängenden, von ihnen ausgehenden παθήματα. Er zeigt insbesondre, daß Aristoteles' Meinung bisher noch von Allen und namentlich von Corneille, Dacier und den französischen Tragikern mißverstanden worden, und daß daher deren Trauerspiele Alles besäßen, nur nicht was sie besitzen sollten, sehr feine, sehr unterrichtende Stücke, nur keine Trauerspiele seyen. „Die Verfasser derselben konnten nicht anders als sehr gute Köpfe seyn; sie verdienen zum Theil unter den Dichtern keinen geringen Rang: nur daß sie keine tragischen Dichter sind, nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakspeare zum Shakspeare macht. Diese sind selten mit den Forderungen des Aristoteles in Widerspruch; aber jene desto öfter." An einer andern Stelle weist er Wieland's Vertheidigung der Shakspeare'schen Mischung des Tragischen und Komischen zurück, um sie selber desto gründlicher zu vertheidigen. Das

Beispiel der Natur, sagt er, rechtfertigt diese Mischung noch nicht; denn damit würde sich auch jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan noch Verbindung noch Menschenverstand habe, rechtfertigen lassen. Nicht jede Verbindung des feierlichen Ernstes und possenhafter Lustigkeit sey zulässig; vielmehr müsse es uns nothwendig anekeln, in der Kunst das wiederzufinden, was wir aus der Natur selber wegwünschen. „Nur wenn eben dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des Interesses annimmt, und eine nicht bloß auf die andre folgt, sondern so nothwendig aus der andern entspringt, wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraction des einen oder des andern unmöglich fällt, nur alsdann verlangen wir eine solche Abstraction auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheile zu ziehen.“ Wie Lessing hier treffend hervorhebt, worauf es allein ankommt, die innere geistige Verbindung zwischen dem Shakspeare'schen Humor und dem tragischen Pathos, die innige Verschmelzung des Komischen und Tragischen in die Einheit der Handlung und die Grundidee des Ganzen, eben so treffend sind seine Bemerkungen über die s. g. drei Einheiten des Aristoteles und deren Bedeutung. „Die Einheit der Handlung, sagt er, war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Orts waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet hätten, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. — — — Die Franzosen dagegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Gefallen fanden, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren

reicheren und verwickelteren Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten." So haben sie dann ein Abkommen mit den tyrannischen Regeln zu treffen gesucht, und damit seyen sie in alle die Abgeschmacktheiten gefallen, die Lessing kurz vorher auf das Ergötzlichste gegeißelt hatte, während sie fortwährend das größte Aufhebens von der Regelmäßigkeit machten und auf die Stücke der Engländer verächtlich herabsähen. — Also nur auf diejenige Einheit der Zeit und des Orts kommt es an, welche eine Folge der Einheit der Handlung ist, nicht auf eine äußere, nach Stunden oder Ellen gemessene; und wenn die Einheit der Handlung gerade einen Wechsel der äußern Orts- und Zeitbestimmung fordern sollte, so ist dieser Wechsel gerade eben so nothwendig als die willkührliche französische oder die durch den Chor bedingte griechische Stabilität. Und die Einheit der Handlung ist wiederum nicht eine einzelne That, sondern jener „Fortgang derselben Begebenheit durch alle Schattirungen des Interesses", d. h. die Entwickelung der Handlung aus der ihr zu Grunde liegenden Idee, mag diese Entwickelung auch aus noch so vielen einzelnen Thaten und Ereignissen bestehen! —

So suchte Lessing überall die Regel nach dem Wesen und Zwecke der Kunst zu bestimmen, nicht die Kunst nach der Regel; so tadelte er die Franzosen und empfahl Shakspeare, nicht wegen einzelner Schönheiten, wie die englischen Kritiker seiner Zeit, sondern wegen der Schönheit selber, wegen der Uebereinstimmung seiner Dichtungen mit den wahren Regeln und dem wahren Wesen der Kunst.

Während so Lessing den nächstliegenden Weg, Shakspeare in Deutschland einzuführen, den Weg der Kritik, der Läuterung des ästhetischen Urtheils einschlug, betrat bald nach ihm Wie-

land den zweiten Weg, der zu demselben Ziele zu führen versprach. Ein Jahr vor dem ersten Erscheinen der Hamburgischen Dramaturgie hatte er seine Uebersetzung von 22 Shakspeare'schen Stücken vollendet (8 Bde. Zürich 1762—66). Dieß war ein Ereigniß für die Geschichte der deutschen Literatur, dessen hohe Bedeutung wiederum keiner besser als Lessing erkannte. Wieland urtheilte zwar noch über Shakspeare im Sinne Pope's, Johnson's und der englischen Kritiker der Zeit; er meinte, daß Shakspeare bei vielen großen Schönheiten auch eben so große Mängel habe, daß er „in Absicht des Ausdrucks nicht bloß roh und incorrect", sondern auch „an tausend Orten hart, steif, schwülstig, spielend sey", u. s. w.; und von einigen ästhetisch-kritischen Anmerkungen zu seiner Uebersetzung konnte Goethe in seinen „Helden, Götter und Wieland" nicht mit Unrecht sagen: „er würde, wäre er klug, sie mit Blut abkaufen." Auch ist Wieland's Uebersetzung selbst keineswegs vollkommen: abgesehen von ihren einzelnen Mängeln, zeigt sie auch im Großen und Ganzen schon darum den Shakspeare'schen Genius nicht in seiner wahren Gestalt, weil sie durchgängig in Prosa abgefaßt ist. Dennoch hat Lessing vollkommen Recht, wenn er behauptete: man hätte von diesen Fehlern nicht so viel Aufhebens machen sollen. Denn, fügt er hinzu, „das Unternehmen war schwer; ein jeder andre als Hr. Wieland, würde in der Eile noch öfter verstoßen, und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen." Dieß ist so wahr, daß nicht nur Eschenburg ganz recht that, bei seiner Uebersetzung der „Sämmtlichen Shakspeare'schen Schauspiele" (1. Ausg. in 12 Bdn. 1775—77) die Wieland'sche zu Grunde zu legen und nur ihre Fehler, so gut er konnte, zu verbessern und ihre Lücken auszufüllen, sondern daß selbst ein Meister wie Schlegel einzelne Stellen (z. B. das

Handwerker-Schauspiel im Sommernachtstraum) aus ihr aufnahm, weil er sich nicht getraute, sie besser wiederzugeben.

Wieland's Uebersetzung, die in der That billigen Ansprüchen genügte, weil sie wenigstens durchweg von Sinn und Gefühl für ächte Poesie durchdrungen war, bahnte dann auch dem Shakspeare'schen Drama den Weg auf die Bühne. Es waren Bearbeitungen der Wieland-Eschenburg'schen Texte, mit denen Friedr. Ludw. Schröder (1744—1816), einer der größten Meister der deutschen Schauspielerkunst, seit den siebenziger Jahren Shakspeare'sche Stücke, anfänglich mit ziemlich starken Abänderungen, später mehr in unverfälschter Gestalt, dem deutschen Publicum vorführte. Damit war der dritte Weg betreten, der Hauptweg, wenn es galt, Shakspeare's Dichtungen nicht nur den Gebildeten, sondern auch dem deutschen Volke bekannt zu machen. Sie wurden nicht nur in Hamburg, sondern überall, wohin sie Schröder auf seiner Kunstreise (1780) brachte, mit einem Beifall aufgenommen, der an Enthusiasmus gränzte, und verbreiteten in immer weiteren Kreisen eine poetische Stimmung, welche den gleichzeitig auftretenden ersten Meisterwerken des deutschen Dramas den Zugang zum Herzen des Volks erleichterte.

Zunächst indeß brachte in den ästhetischen und literarischen Kreisen die Bekanntschaft mit Shakspeare — nach Lessing's Ausdruck — „eine Gährung des Geschmacks“ hervor, welche die von ihm erhofften guten Früchte zu verderben drohte. Trotz der Leuchtkugeln, welche die Hamburgische Dramaturgie in den dunkeln Himmel der deutschen Literatur und Aesthetik geworfen, stimmte der größte Theil der älteren Kunstrichter noch immer mit Wieland's oben angeführtem Urtheil über Shakspeare's Dramen im Wesentlichen überein. Der Recensent der Wieland'schen Uebersetzung in der Bibliothek der schönen Wissenschaften (Bd. IX)

meinte, daß der größte Theil der Leser sich an den Fehlern Shakspeare's ärgern werde, ohne seine Schönheiten zu fühlen, daß wenige in Versuchung gerathen würden, das Gold in dieser rohen Erzstufe aufzusuchen und die Schlacken abzusondern, u. s. w., kurz, daß es besser gewesen wäre, den Shakspeare unübersetzt zu lassen. Derselben Meinung war der Recensent der Eschenburg'schen Uebersetzung in der neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften (Bd. XXIII). Er behauptete sogar, die Deutschen hätten durch die Uebersetzung des ganzen Shakspeare und durch Aufführung seiner Stücke dramatische Kunst, Festigkeit des Geschmacks und ihr ganzes Theater um ein ganzes Decennium zurückgesetzt. Der kindische Geschmack an leerem Spektakel, an Puppenspiel, Aufzügen und andern solchen Schnurrpfeifereien werde durch ihn unvermeidlich wieder in Gang gebracht. Nicht Alles sey vortrefflich, was heftige Wirkung hervorbringe. Für seine Zuschauer, für die Engländer, habe Shakspeare vielleicht solche gewaltige Hebel, wie er sie in Bewegung setze (z. B. die Scene zwischen Lear und Edgar im Walde, von deren vielem Unsinn Einem der Kopf so wirblicht werde, daß man sich Baumwolle in die Ohren wünsche), mit gutem Erfolge gebraucht, aber darum sey er nicht für uns, d. h. für „wohltemperirte Menschen, bei welchen Verstand und Einbildungskraft sich die Wage halten und die zu einem hohen Grade der moralischen Ausbildung gelangt sind", vortrefflich. Was solle einer Nation, deren Geschmacksbildung überhaupt einen verkehrten Gang genommen habe, ein Mann wie Shakspeare, der bei allem großen Genie nicht das mindeste Gefühl für das Schöne habe, ein Schriftsteller voller Auswüchse, voll wilden Feuers, voll geschraubter Witzelei, voll pöbelhaften Unsinns und niedriger Sitte! Der Recensent möchte daher seine Dichtungen wo möglich ganz aus der Welt schaffen. „Wäre ich Landesfürst,

erklärt er, so verböte ich die Aufführung Shakspeare'scher Stücke. Diese kannibalischen Schauspiele haben einen schädlichen Einfluß auf die Moralität der Nation. — — Die Shakspeare'schen Gladiatorenspiele lassen unausbleiblich eine Rohigkeit, eine Wildheit in den Gemüthern zurück, unterdrücken die zarten Gefühle, verwildern die Imagination und geben einen Geschmack an barbarischen Ergötzlichkeiten. Man lasse sie den Engländern, die an Hahnengefechte, Gladiatorenkämpfe und Duelle um's Brot gewöhnt sind: wohl bekomme ihnen ihr römischer Geschmack (a. a. O. S. 240). —

Während in diesen Klagen und Schmähreden der verhaltene Ingrimm der Freunde des Alten gegen Lessing's Neuerungen und seine Empfehlung Shakspeare's sich abspiegelt, drohte letztere gerade da, wo sie begeisterten Anklang fand, zu einem so haltlosen Extrem zu führen, daß sie sich selbst um den bezweckten Erfolg bringen mußte. Lessing schildert diese Wirkung, welche die nähere Bekanntschaft mit Shakspeare hatte, im letzten Stücke der Hamburg'schen Dramaturgie, indem er bemerkt: „Das Vorurtheil unserer Dichter, als heiße, den Franzosen nachahmen, eben so viel, als nach den Regeln der Alten arbeiten, konnte nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses ward glücklicher Weise durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer erweckt, und wir machten endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sey, als ihr Corneille und Racine zu ertheilen vermocht haben. Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses: daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse, ja daß diese Regeln wohl gar Schuld seyn könnten, wenn man

ihn weniger erreiche. Und das hätte noch hingehen mögen! Aber mit diesen Regeln fing man an, alle Regeln zu vermengen, und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst auf's Neue für sich erfinden solle." — In der That, während die „wohltemperirten" Mitarbeiter der Bibliothek d. sch. W. mit ihrem „hohen Grade moralischer Bildung" die Regelmäßigkeit des wohltemperirten Dramas der Franzosen mit allen Waffen vertheidigten, erklärte Gerstenberg in seinem „Etwas über Shakspeare" (1766) die Aristotelische Poetik für „ein ziemlich obenhin gedachtes oder doch nach sehr precären Prämissen gearbeitetes Werk", welches die dramatischen Gesetze, die es aufstelle, nicht „aus der Natur des menschlichen Verstandes", sondern aus der griechischen, von den Vorfahren und der Priesterschaft sanctionirten „Theaterempirie" geschöpft habe, und rühmte Shakspeare's Dramen als „lebende Gemälde der sittlichen Natur von der unnachahmlichen Hand eines Raphael", obwohl sie „kein Ganzes ausmachten." Und während noch Weiße aus Shakspeare's Romeo ein regelrechtes französisches Conversationsstück herausschnitzte, und Herr von Ayrenhoff mit allen Mitteln der Production und Kritik den französischen Geschmack zu erhalten und Shakspeare und die Shakspeareaner zu verdrängen suchte, schickten Gerstenberg, Leisewitz, Lenz, Klinger, Maler Müller, Hahn u. A. Dramen in die Welt, in denen sie nicht nur allen Regeln, sondern aller Kunst selbst Hohn sprachen. Shakspeare hatte wie ein neuer feuriger Wein die jüngeren, aufstrebenden Geister berauscht. In ihrem Eifer, sich von den alten Fesseln zu befreien, in ihrem Drange nach ungebundener schöpferischer Thätigkeit, in

ihrer Opposition gegen die verkünstelte Kunst und die ihr entsprechenden, von einer falschen Bildung dictirten pedantischen Sitten und gezwungenen, jede natürliche Regung, jede freie Bewegung des Geistes verpönenden Lebensformen, faßten sie die Meisterwerke Shakspeare's ganz einseitig, nur von Seiten ihres Gegensatzes gegen die herrschende Kunstbildung auf, völlig übersehend, daß die Verwandtschaft zwischen dem Shakspeare'schen und dem antiken Drama mindestens eben so groß ist als die Differenz beider. Der Gegensatz, schroff und einseitig als reiner Gegensatz gefaßt, geht von selbst in den reinen Widerspruch über, d. h. steigert sich zum unhaltbaren, sinnlosen Extrem. Sollte einmal Shakspeare bloß Natur, bloß frei dahinstürmendes, der schöpferischen Laune seiner Phantasie sich blind überlassendes Genie seyn, so war es ganz natürlich, daß seinen Nachahmern die Natur unter der Hand in Roheit und Brutalität, die Freiheit in Willkühr, das Große und Erhabene in das Groteske und Ungeheure, das Ungewöhnliche in das Bizarre, das Launige in das Grillenhafte, der Tiefsinn in Aberwitz, die reiche Mannichfaltigkeit in wüste, chaotische Unordnung sich verwandelte. So erging es einer Anzahl untergeordneter Talente, die in ihrem selbstgefälligen Dünkel lauter Shakspeare's zu seyn wähnten, weil sie ihm wohl abgeguckt hatten, „wie er sich räuspert und wie er spuckt." Am schroffsten sprach sich dieß Unwesen in Lenz aus. Er erklärte in seinen „Anmerkungen über das deutsche Theater" geradezu, das Ideal sey ein Hirngespinnst, und der Caricaturen-Maler stehe zehnmal höher als der idealische, weil zehnmal mehr dazu gehöre, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkenne, als zehn Jahre an einem Ideale der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches sey. Nachahmung der

Natur, und zwar der „mutterfadennackten Natur, wie sie Gott geschaffen", war ihm das Höchste. Diese mutterfadennackte Natur spiegelten denn auch seine Dichtungen getreulich ab, d. h. sie zeigten die ganze Roheit, die ganze Schwäche und geistige wie sittliche Verschrobenheit eines mäßig begabten Menschen von unmäßiger Eitelkeit, kleinlicher Gesinnung und charakterloser Zerfahrenheit. —

Selbst Herder stimmte, zum Theil wenigstens, in den Ton dieser Shakspeare-Verehrer mit ein. Sein Aufsatz über Shakspeare (in den „Fliegenden Blättern von Deutscher Art und Kunst" 1773, WW. kl. Ausg. Bd. XX. S. 271 ff.) ist im Grunde nur ein Strom subjectiver Herzensergießungen, der zwar manchen tiefsinnigen Herder's würdigen Gedanken mit sich führt, vornehmlich aber doch nur in glänzenden Gleichnissen und Bildern Shakspeare's „Naturkraft", die „Wahrheit" seiner Darstellung, seine Schöpfergröße, seine Welt umfassende Universalität preist, ohne auf den eigenthümlichen Charakter seiner Dichtung und seines dramatischen Styls einzugehen. Was Herder über die Entstehung des Theaters im Norden und in Griechenland sagt, ist historisch ungenügend, und erklärt nicht hinlänglich die daraus abgeleitete Verschiedenheit des Shakspeare'schen und des antiken Dramas. Dagegen ist es eine treffende tiefgreifende Bemerkung, die er gelegentlich einflicht, daß es zur Wahrheit der Begebenheiten, wie sie Shakspeare darstelle, gehöre, „auch Ort und Zeit jedesmal zu idealisiren, auf daß sie mit zur Täuschung beitrügen." Und ebenso feinsinnig weist er hin auf „das Individuelle jedes Stücks", auf die „einzelne Hauptempfindung, die jedes Stück beherrsche und wie eine Weltseele durchströme." In der That „idealisirt" Shakspeare Ort und Zeit, die das französische wie das griechische Drama in natürlicher Realität stehen lassen; in der That „individualisirt" er

nicht nur die handelnden Charaktere, sondern jedes Stück als Stück; — und darin dürfte der letzte Grund der Differenz zwischen ihm und den Alten in Betreff der Gestaltung des dramatischen Stoffs liegen.

Lessing hatte mithin nach zwei Seiten hin das Schwert seiner Kritik zu kehren, dort gegen eingerostete Vorurtheile und alte Irrthümer, die hinter der Wahrheit zurückblieben, hier gegen blendende Mißverständnisse und jugendliche Ausschweifungen, die über die Wahrheit hinausstürmten. Es wollte Anfangs nicht scheinen, als solle seine schöne Prophezeihung: Shakspeare würde dem deutschen Volke ganz andere Genies erwecken als die Franzosen, in Erfüllung gehen. Dennoch hatte er mit seinem tiefen Seherblicke richtig prophezeiht. In der That erregten die Shakspeare'schen Stücke nicht nur auf der Bühne, wie bemerkt, ein Interesse, einen Enthusiasmus, wie er bis dahin und vielleicht bis jetzt noch in der Geschichte des deutschen Theaters unerhört gewesen, sondern Shakspeare's Genie entzündete in Goethe auch ein Genie, das, trotz wesentlicher Verschiedenheiten, doch allein dem großen Briten würdig an die Seite gesetzt werden kann. Goethe war, wie er selbst erzählt (W. Bd. XXVI), bereits in Leipzig durch Dodd's Beauties of Shakespeare mit letzterem bekannt geworden, und nannte noch in späten Jahren diese Zeit eine der schönsten Epochen seines Lebens. Aber erst in Straßburg in Gemeinschaft mit Herder, Merk, Lenz u. A. und mit Hülfe der Wieland'schen Uebersetzung drang er tiefer ein in die neue, reiche und herrliche Welt, die ihm Shakspeare's Dichtungen eröffneten. Jenen Aufsatz Herder's nennt er „ein treues Summarium alles dessen, was damals in jenem lebendigen Vereine über Shakspeare gedacht, gesprochen und verhandelt worden." Er mochte manchen eignen Gedanken darin wiederfinden; im Urtheil über Shakspeare, in

der Begeisterung für ihn stimmte er ohne Zweifel mit Herder, Lenz ꝛc. vollkommen überein. „Ich erinnere mich nicht, sagt er später selbst (im Wilhelm Meister), daß ein Buch, ein Mensch oder irgend eine Begebenheit des Lebens so große Wirkungen auf mich hervorgebracht hätten als Shakspeare's Stücke. Sie scheinen ein Werk eines himmlischen Genius zu seyn, der sich den Menschen nähert, um sie mit sich selbst auf die gelindeste Weise bekannt zu machen. Es sind keine Gedichte! Man glaubt vor den aufgeschlagenen, ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegten Lebens saust, und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert. Ich bin über die Stärke und Zartheit, über die Gewalt und Ruhe so erstaunt und außer aller Fassung gebracht, daß ich nur mit Sehnsucht auf die Zeit warte, da ich mich in einem Zustande befinden werde, weiter zu lesen." Die Begeisterung ergriff ihn vielleicht mehr, gewiß tiefer, als irgend einen aus jenem Kreise von „heißblütigen rheinischen Gesellen", die ihn umgaben. Wie weit sie selbst bei ihm im ersten Aufflammen Maaß und Schranke überflog, zeigt jenes Satyr-Spiel: „Helden, Götter und Wieland", in dem er seinem Aerger über Wieland's tadelnde Kritiken einzelner Stücke und Stellen Shakspeare's Luft machte. Allein bei ihm blieb es nicht beim blinden Enthusiasmus. Die Blicke, die er in Shakspeare's Welt gethan, reizten ihn, wie er selbst sagt, „mehr als irgend etwas andres, in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte vorwärts zu thun, sich in die Fluth der Schicksale zu mischen, und dereinst aus dem großen Meere der wahren Natur wenige Becher zu schöpfen und sie von der Schaubühne dem lechzenden Publicum des Vaterlandes auszuspenden." Der erste Becher aus diesem Meere der wahren Natur war sein Götz von Berlinchingen (1773). Während in Lessing's Minna von Barnhelm (1767) und Emilia Galotti (1772),

trotz ihrer nahen verwandtschaftlichen Beziehungen zu Shakspeare, doch noch ein classischer Zug dem Antlitze der beiden Dichtungen den eigenthümlich Lessing'schen Ausdruck giebt, weht im Götz gleichsam rein Shakspeare'sche Luft uns an. Dennoch ist das Stück keine bloße Nachahmung, dennoch ist es im Grunde Goethe's volles, unbeschränktes Eigenthum, weil, trotz aller Verwandtschaft in der Wahl und Behandlung des Stoffes wie in der Sprache und Charakteristik, nicht nur ein andres Gesetz der Composition und eine andre Auffassung des Tragischen, sondern überhaupt ein andrer Geist darin waltet, ein andrer Styl sich geltend macht. Shakspeare's Genius hatte in der That den Goethe'schen nur geweckt, hatte ihm nur die allgemeine Richtung gegeben, nach der er seinen Flug hinlenkte. Dieß zeigt am deutlichsten die zweite dichterische Production, die dem Götz unmittelbar folgte. Werther's Leiden, obwohl auf den ersten Blick himmelweit von Shakspeare's Dichtungen verschieden, sind doch auf demselben Boden erwachsen, aus dem der Götz hervorging, und haben eben so viel Anrecht auf die Shakspeare'sche Verwandtschaft als letzterer. Goethe selbst schildert (W. XXVI, 211 ff.) jene durch das Studium der englischen Dichter geweckten Stimmungen „unmuthigen Uebermuths, elegischer Trauer und alles aufgebender Verzweiflung", aus denen die Werther'schen Briefe hervorgegangen, und fügt hinzu: „Sonderbar genug bestärkte unser Vater und Lehrer Shakspeare, der so reine Heiterkeit zu verbreiten weiß, selbst diesen Unwillen. Hamlet und seine Monologe blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüther ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wußte ein jeder auswendig und recitirte sie gern, und jedermann glaubte, er dürfe eben so melancholisch seyn als der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte." Man könnte, wie Gervinus u. A. be-

merkt haben, die ganze „Sturm- und Drang-Periode", deren eine Seite Werther's Leiden so meisterhaft schildern, auch die Hamlet'sche nennen: es charakterisirt sie in der That derselbe Unmuth über die bestehende Welt, dieselbe Zerrissenheit, derselbe Drang nach großen, eines freien Geistes würdigen Thaten, zu denen es theils die Lage der Dinge, theils die eigne Schwäche nicht kommen ließ, kurz derselbe Kampf aufgeregter strebsamer Geister mit der Ungunst der äußern Verhältnisse, in welchem Hamlet zu Grunde geht. Lenz kann sogar in letzterer Beziehung als das wenngleich schwache und verzerrte Nachbild des Prinzen angesehen werden, während Goethe's stärkere Natur die Ungunst der Verhältnisse theils überdauerte, theils besiegte. Wie er gegen die mächtigen Einflüsse Shakspeare's überhaupt sich seine Selbstständigkeit zu wahren wußte und sie gleichsam nur zum geistigen Stoffe seiner Dichterthätigkeit machte, so überwand er auch jene Hamlet-Werther'schen Stimmungen, indem er sie zu poetischen Gebilden ausgestaltete. In Clavigo und Stella tönen sie zwar noch nach; aber schon im Egmont (der bekanntlich lange vor seinem Erscheinen gedichtet, 1789 nur übergearbeitet und vollendet ward) sprudelt bereits wieder ein frisches, klares, bis zum Uebermuth unverzagtes Leben, dem Dichter des Hamlet wiederum weit näher verwandt als dem Gedichte.

Minna von Barnhelm, Emilia Galotti und Götz von Berlichingen waren die ersten glänzenden Sterne am Himmel unsrer s. g. classischen Dichtung. Wie groß, wie gewaltig die Wirkungen dieser ersten deutschen Meisterwerke und insbesondre der ersten Goethe'schen Dramen waren, wie man den Dichter des Götz als „den Deutschen Shakspeare" auf der einen Seite jubelnd begrüßte, auf der andern schalt und schmähte, wie man ihn von allen Seiten anstaunte als ein neues, unerhörtes Phänomen am Horizonte der deutschen Poesie, wie man ihn nach-

ahmte, nachäffte, carikirte, davon geben die Annalen der deutschen Literatur jener Zeit vielfältig Zeugniß. Für unsern Zweck genügt es, an die eine Thatsache zu erinnern, daß Goethe mit jenen von Shakspeare ausgehenden Dichtungen die Bahn brach, auf welcher ihm Schiller in seinen Erstlingswerken, in den Räubern, Fiesco, Kabale und Liebe, nachfolgte. Schon als vierzehnjähriger Knabe las Schiller Gerstenberg's Ugolino, und behielt davon einen bleibenden, bis in's späte Mannesalter reichenden Eindruck im Gemüthe. Lessing's Dramen, Maler Müller's Gedichte und Leisewitz's Julius von Tarent (1776) waren seine Lieblings-Lecture. Besonders aber entzückte ihn Goethe's Götz von Berlichingen. Um dieselbe Zeit (1775—76) wurde er durch Abel's Vermittelung mit Shakspeare bekannt. Dadurch wuchs, wie Hoffmeister sagt, die Poesie zu einem Alles überfluthenden Strome in ihm an. Denn obwohl ihn anfangs „Shakspeare's Kälte und Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte im höchsten Pathos zu scherzen, empörte", — wie Abel berichtet, — so ward er doch von dessen Dichtungen, nach seinem eignen Ausdrucke „wie von einem gewaltigen felsenstürzenden Strome ergriffen, und seinem ganzen Talente die entschiedene Richtung auf das Dramatische gegeben." Ja von den Räubern erklärt er ausdrücklich in seiner Selbstkritik: „Wenn man es dem Verfasser nicht an den Schönheiten anmerkt, daß er sich in seinen Shakspeare vergafft hat, so merkt man es desto gewisser an den Ausschweifungen." — Es versteht sich von selbst, weil es Jeder unmittelbar sieht, daß auch Schiller's Dramen, trotz ihrer ausgesprochenen Anlehnung an Shakspeare, keineswegs bloße Nachahmungen waren, auch in ihnen weht ein andrer, durchaus originaler Geist, ja in gewissem Sinne weichen sie weiter von Shakspeare's eigenthümlichem Styl ab als Goethe's Götz und Egmont. In der That wurden von Shakspeare's Geist die

ersten Blüthen der classischen Periode unserer Dichtkunst nur befruchtet; aber es war immer Shakspeare, von dem die große Umwälzung des Geschmacks im Gebiete der Kritik wie der Production ihren Anstoß erhielt, der dem neugeborenen Kinde der Poesie die erste Erziehung und Bildung gab, von dem eine bestimmte Richtung unserer ganzen Literatur, jenes herrschende Streben nach Natürlichkeit, Naturtreue, Naturwahrheit, Individualität und Volksthümlichkeit, ausging. Man kann daher das erste Stadium dieser classischen Periode bis zur Rückkehr Goethe's aus Italien mit Recht die Shakspeare-Epoche nennen. —

Die Wendung, welche im zweiten Stadium derselben eintrat, hatte ihren Grund in dem verschiedenen Charakter Goethe's und Schiller's und der dadurch bedingten verschiedenen Wirkung Shakspeare's auf sie, die bei Schiller von Anfang an noch eine andre Quelle und darum auch im weiteren Verlaufe andre Folgen hatte. Während Goethe und seine Genossen vorzugsweise von der „Natürlichkeit" der Shakspeare'schen Darstellung, von der frappanten lebensvollen Zeichnung des Einzelnen, von der tiefen psychologischen Wahrheit seiner Charakteristik hingerissen wurden, ward Schiller fast mehr noch ergriffen von dem mächtigen ethischen Pathos und dem Ideenreichthum der Shakspeare'schen Dichtungen, den er anfänglich mehr ahnte als erkannte, weil Shakspeare, wie er ihm vorwarf, seine Ideen unter der Fülle des Individuellen zu sehr verborgen halte. Jene Klage über Shakspeare's Kälte und Unempfindlichkeit war nur der Ausdruck eines für die Idee begeisterten Gemüths, das die gleiche persönliche Begeisterung auch in seinem Lieblingsdichter ausgesprochen wiederfinden wollte. Später wurde von Schiller jene Ideenfülle wie überhaupt die ideale Seite der Shakspeare'schen Dichtung mehr und mehr erkannt, und Shakspeare wurde ihm immer lieber. Aus diesem Gegensatze erklärt es sich, daß Goethe'n

„der himmlische Genius“, den er in Shakspeare gefunden, allgemach „eine dämonische Erscheinung“ und in demselben Grade unbequem, mißfällig wurde, in welchem das lyrische Pathos der Jugend dem plastischen, bildnerischen Zuge seiner Natur — der ihn so lange zweifeln ließ, ob er nicht zum Maler geboren sey, — zu weichen begann; daß Goethe demgemäß, mit der Ausbildung dieses Elements auf seiner italienischen Reise, der antiken Kunst und Poesie seine Begeisterung zuwendete und sich gratulirte, im Götz und Egmont Shakspeare'n „ein für allemal sich vom Halse geschafft zu haben“; daß er von der neuen antikisirenden Richtung aus wieder der französischen Manier zu huldigen und an einer Wiederherstellung der französischen Tragödie auf dem deutschen Theater zu arbeiten begann, ja sogar allgemach den merkwürdigen Irrthum sich einredete, als seyen Shakspeare's Werke nicht für die Bühne, nicht „für die Augen des Leibes“ geschaffen, sondern untheatralische Dramen, bloße „Gespräche in Handlungen, viel weniger sinnliche That als geistiges Wort, höchst interessante Märchen nur von mehreren maskirten Personen erzählt“; daß er demgemäß die „sinnlose“ Meinung, als könnten sie unverkürzt und unverändert auf den Brettern erscheinen, bekämpfte und bespöttelte, und keinen Anstand nahm, Romeo und Julie in einer von ihm selbst verfertigten Bearbeitung für das weimarsche Theater nach den bornirten classisch-französischen Principien zu verunstalten; daß er endlich auch den alten Vorwurf wegen der Mischung des Tragischen und Komischen wieder aufwärmte, und Mercutio und die Amme „possenhafte Intermezzisten“ nannte, die „den tragischen Gehalt der Geschichte zerstörten und uns bei unserer folgerechten, Uebereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich seyn müßten.“ Während daher Goethe consequenter Weise von dieser „folgerechten Denkart“ und seiner antikisirenden Richtung

allgemach zu Productionen getrieben ward, die wie die natürliche Tochter nicht „Gespräche in Handlungen", sondern Gespräche ohne alle Handlung waren, und erst in seinen letzten Lebensjahren sich wieder mit dem alten Jugendliebling befreundete, seine Irrthümer zum Theil zurücknahm und Shakspeare wieder Lesern, Dichtern und Schauspielern empfahl als das beste Mittel „ihre Fähigkeiten aufzuschließen"; — sprach Schiller, je älter er ward, mit immer größerer Anerkennung von Shakspeare, und erwartete von einer würdigen Darstellung seiner Dramen gerade den größten Segen für die deutsche Bühne. „Ich las in diesen Tagen, schreibt er an Goethe gegen Ende 1797, die Shakspeare'schen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun nach Beendigung Richard's III mit einem wahren Staunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne" u. s. w. „Kein Shakspeare'sches Stück, schließt er, hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert. Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden" (Briefwechsel mit Goethe III, 290). In dieser Stelle spricht sich nicht nur der feine ästhetische Sinn aus, mit welchem Schiller, der nach andern Aeußerungen das Wesen der antiken Kunst und den tiefen, unversöhnlichen Gegensatz derselben gegen die moderne so wohl begriffen hatte, doch zugleich die innere Verwandtschaft zwischen dem Shakspeare'schen und dem antiken Drama erkannte, sondern auch das richtige praktische Urtheil, mit welchem er die Zurückführung des Shakspeare'schen Dramas (natürlich mit einigen „besonnenen" oder wie Lessing sagte, „bescheidenen" Veränderungen) auf die deutsche Bühne und die Erhebung der Bühne selbst als gleichbedeutend setzte. Gleichwohl verletzte nicht nur Schiller's Bearbeitung des Macbeth, die einige

Jahre später auf dem weimarschen Theater erschien, den Genius Shakspeare's durch allerlei ästhetisch unzulässige Veränderungen, sondern auch seine eignen dramatischen Productionen entfernten sich mehr und mehr von dem Shakspeare'schen Geist und Style, in demselben Maaße, in welchem sie über seine eignen Jugendarbeiten sich erhoben. Auch Schiller näherte sich, schon im Don Carlos und entschiedener noch mit dem Wallenstein, dem antiken Drama. Allein diese Annäherung ging einerseits nicht sowohl von der Goethe'schen Neigung zur antiken Plastik oder zum plastisch-Idealen, als vielmehr von der tief in seiner Natur liegenden Neigung zum ethisch- und philosophisch-Idealen aus, andrerseits war es eben darum mehr auf eine Vermittelung des antiken mit dem modernen Drama, als auf eine Antikisirung des letzteren abgesehen. Das moderne Drama aber fiel ihm in Eins zusammen mit dem Shakspeare'schen, d. h. Shakspeare blieb in Schiller's productiver Thätigkeit — und das allein wollte ich hier andeuten, — fortwährend ein lebendig mitwirkendes Agens. —

Das Jahr 1796—97, mit welchem Schiller sich wieder entschieden der dramatischen Dichtung zuwendete und seitdem mit Energie die eben bezeichnete Richtung verfolgte, ist auch noch nach einer andern Seite hin wichtig geworden für die Geschichte Shakspeare's in Deutschland. Nachdem A. W. Schlegel in den Horen von 1796 die ersten Proben seiner Uebersetzung Shakspeare's mitgetheilt und mit siegreichen Gründen das alte Vorurtheil gegen den Vers in der dramatischen Dichtung aus dem Felde geschlagen hatte, erschien seit 1797 (bis 1810) seine unübertroffene und vielleicht unübertreffliche Uebersetzung von siebenzehn Shakspeare'schen Dramen, die erste, in welcher mit wahrhaft genialer Gewandtheit nicht nur der Shakspeare'sche Gedanke, sondern auch die eigenthümliche Form desselben, der so

bedeutsame Wechsel zwischen Prosa und Blank-Vers, die Shakspeare'sche Behandlung des letzteren, kurz der Styl Shakspeare's in allen seinen charakteristischen Wendungen und Metamorphosen nachgebildet war. Es ist eine notorische Thatsache, daß diese Uebersetzung erst den größten dramatischen Dichter der neueren Zeit zum geistigen Eigenthume der deutschen Nation erhoben, ihn gleichsam nationalisirt, verdeutscht im eigentlichsten Sinne des Worts, zu unserem Fleisch und Blut gemacht hat, ein Verdienst, das nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Tieck im Vereine mit jüngeren Freunden hat sie, wenn auch nicht mit gleicher Meisterschaft, doch in würdiger, höchst anerkennenswerther Weise vollendet.*)

*) Man hat in neuerer Zeit nicht nur an Tieck's, sondern auch an Schlegel's Uebersetzung herumgekrittelt, und die Meinung zu verbreiten gesucht, als sey sie voller Fehler und Mängel, so daß eine neue Uebersetzung gefordert sey, zumal da in den letzten fünfzig Jahren unsre Kenntniß der Sprache und Literatur, der Sitten, Gebräuche rc. des Shakspeare'schen Zeitalters und damit die Kenntniß von Shakspeare's Sprachgebrauch und Ausdrucksweise bedeutende Fortschritte gemacht habe. Das letztere ist vollkommen richtig, wie ich im vorigen Abschnitt dargethan habe. Auch ist es richtig, daß Schlegel — vornehmlich weil ihm diese tiefere Kenntniß abging — im Einzelnen oft genug augenfällige Fehler begangen hat. Allein diese Fehler lassen sich, ohne Schwierigkeit und Nachtheil für das Ganze, oft durch bloße Aenderung eines Worts oder einer einzelnen Zeile herauscorrigiren. Heutzutage ist es ein Leichtes, jeden beliebigen Inhalt in fließende, gefällige, regelrechte Verse zu kleiden; das ist bei der gegenwärtig so hohen poetischen Ausbildung unsrer Sprache ein Verdienst, das kaum noch in Betracht kommt. Den Meister der Uebersetzungskunst macht der feine durchdringende Sinn für die innere geistige Eigenheit, die poetische Persönlichkeit des fremden Dichters, das sichere, reine Stylgefühl, und die Fähigkeit, demselben durch das einzelne Wort wie durch die Haltung und Gestaltung des Ganzen, ohne Verletzung des Genius der deutschen Sprache, Ausdruck zu geben. In dieser Beziehung, meine ich, steht Schlegel noch immer unübertroffen da; und in diesem Urtheil stimmen anerkannte Autoritäten, wie Bernays, Delius, Freiligrath, Gildemeister, W. A. B. Hertzberg, Al. Schmidt u. A. mit mir überein.

A. W. Schlegel gehörte bekanntlich zu den s. g. Romantikern. Seine Uebersetzung war eine Frucht dieses neuen Zweiges am Baume der deutschen Literatur, eben so sehr ein Product der romantischen Schule als hebende Folie derselben, Stützpunkt ihres Einflusses, Hebel ihrer Entwickelung. Von ihr aus verbreitete sich ein neuer Shakspeare-Enthusiasmus über die jüngeren, strebsamen Geister. Hier Shakspeare! hier Geist und Poesie und Genialität! wurde das Feldgeschrei einer zahlreichen Schaar rüstiger Streiter, die wie einst der junge Goethe und seine Genossen mit übermüthigem Selbstgefühle gegen den herrschenden ästhetischen Geschmack (der neben Goethe und Schiller auch einem Iffland, Kotzebue, Lafontaine ꝛc. huldigte) wie gegen andre geistige Richtungen, namentlich gegen die s. g. Aufklärung, zu Felde zogen. Wie diese neue Richtung aus der historischen Entwickelung des deutschen Geistes, der religiösen, politischen und socialen Zustände, insbesondere der Poesie und Literatur selber mit historischer Consequenz hervorgegangen, haben wir hier nicht zu fragen. Genug, sie stand gegen die Bahn, welche Goethe seit seiner italienischen Reise und bald darauf auch Schiller eingeschlagen, insofern im entschiedenen Gegensatze, als sie dem Geiste und der Poesie des Mittelalters sich zukehrte, während jene zum classischen Alterthume sich neigten. Danach bestimmte sich denn auch ihr Verhältniß zu Shakspeare. Während Lessing, Goethe, Schiller und ihre Geistesverwandten von der Doppelnatur des Shakspeare'schen Dramas mehr diejenige Seite erfaßten, von der es dem Geiste der neueren Zeit angehört, während sie die Naturwahrheit, die psychologische Tiefe der Charakteristik, den Reichthum der Gedanken, die Schärfe der Reflexion, das ethische Pathos der Darstellung und die gigantische Größe seiner Stoffe bewunderten, ergriffen die Romantiker mehr die dem Mittelalter zugekehrte Seite Shakspeare's, und schwelgten

in dem phantastischen Elemente, in den bizarren Einfällen und den seltsamen Gebilden einer frei schweifenden Einbildungskraft, in der sinnreichen Symbolik und den Reflexen aus der Region des Wunderbaren, Magischen, Uebernatürlichen, kurz in dem romantischen Helldunkel, das die Shakspeare'sche Dichtung durchzieht. Mit dieser Seite verband sich ihnen von selbst das humoristische Element Shakspeare's, sofern der Humor gleichsam der Witz der Phantasie, phantastischer Witz genannt werden kann. Auch wendeten sie der Form ihre Aufmerksamkeit zu, und zwar nicht nur der sprachlichen, sondern auch der Form der dramatischen Composition, der Art der scenischen Darstellung, den einzelnen charakteristischen Kennzeichen des Shakspeare'schen Styls.

Diese neue Auffassung bildet eine neue Epoche in der Geschichte des Shakspeare'schen Dramas. Wie die Romantiker dasselbe von der Beziehung auf das ihm fernliegende antike Drama loslösten, wie sie es mehr als ein Product der aus dem Mittelalter geborenen neueren Zeit betrachteten, so mußten sie vorzugsweise befähigt und geneigt seyn, auch seine Geschichte zu erforschen und im richtigen Lichte aufzufassen. Schlegel und Tieck haben auch in dieser Beziehung sich große Verdienste erworben, insbesondre Schlegel durch seine Vorlesungen über die Geschichte der dramatischen Poesie, deren ich im vorigen Abschnitt bereits rühmend gedacht habe. Bedeutender noch sind die Verdienste der Romantiker im Gebiete der ästhetischen Kritik. Ihre eben so gründliche Kenntniß der Kunst und Poesie des Mittelalters wie des Alterthums, ihre Vorliebe für jene, ihre historischen Studien über sie mußten sie zu der Einsicht führen, daß die Bildung des englischen Volkstheaters und insbesondere des Shakspeare'schen Dramas nicht nur auf anderen geschichtlichen Grundlagen, sondern auch auf andern ästhetischen Grundanschauungen ruhe als die antike Kunst. Von dieser Einsicht ging

ihre Kritik aus, und richtete sich demgemäß vorzugsweise auf die ästhetische Würdigung der nationalen und individuellen Eigenthümlichkeit der Shakspeare'schen Dichtung. Schlegel, Tieck, Solger u. A. ergänzten daher gewissermaßen die Lessing'sche Kritik. Während letztere mehr darauf abzielte, die innere Uebereinstimmung Shakspeare's mit dem wahren Wesen der antiken Kunst und dem wahren Sinne der Aristotelischen Regeln nachzuweisen, um ihn dadurch dem herrschenden classischen Geschmacke der Zeit näher zu bringen, hoben jene mehr den Unterschied zwischen beiden hervor, und bemühten sich die besondere Gestaltung des Shakspeare'schen Dramas und den poetischen Gehalt in ihr darzulegen. Für die Erkenntniß der eigenthümlichen Schönheiten Shakspeare's und der charakteristischen Besonderheiten seines Styls, für die rechte Würdigung einzelner Eigenheiten und anscheinender Mängel und Verstöße, kurz für das ästhetische Verständniß des Einzelnen haben sie Großes geleistet. Aber eben weil ihr Blick zu sehr am Eigenthümlichen, Besonderen, Einzelnen haftete, und weil sie andern Theils zu einseitig an der mittelalterlichen Gestalt der Kunst hingen und demgemäß theoretisch das Wesen der dichterischen Thätigkeit nur in das freie, ungebundene Spiel der schaffenden Phantasie, das Wesen der Kunst selbst in eine gestaltlose Idealität, in die bloße Hinweisung auf den an sich undarstellbaren, in keiner Form unterzubringenden, weil unendlichen Inhalt der Idee (Solger), zuletzt gar in den verrufenen Fr. Schlegel'schen Begriff der Ironie setzten, gelang es ihnen nicht, die allgemeinen Kunstgesetze, die dem Shakspeare'schen Style zu Grunde liegen, zu entdecken, obwohl doch nur durch deren Darlegung die eigenthümlich-Shakspeare'sche Gestalt des Dramas ästhetisch gerechtfertigt werden konnte. Von jenen theoretischen Ansichten aus ward ihnen Shakspeare, je mehr sie ihn zu verstehen und

seine Größe zu erkennen suchten, um so mehr der „Unbegreifliche" und „Unergründliche", weil eben das Genie schlechthin, die geniale Schöpferlaune par excellence. Und umgekehrt ward der unergründliche Shakspeare der Hauptstützpunkt für jene einseitigen Theorien. Sie sahen eben nur den phantastischen Humor, den genialen Uebermuth, die schöpferische Freiheit, kurz diejenige Seite an ihm, von der seine Dichtung über die historische Realität und das wirkliche Leben sich erhebt und mit ihm allerdings gleichsam nur spielt; sie übersahen gänzlich oder brachten doch nicht in Anschlag, daß dieser Shakspeare'sche Idealismus auf der gründlichsten, nüchternsten Erkenntniß der wirklichen Welt ruht, nur die Poesie dieser wirklichen Welt ist, und sie daher zugleich in ihrer ungeschminkten Wahrheit zur Anschauung bringt. Ja, in das Einzelne und Besondere sich vertiefend und das Allgemeine, von dem jenes doch überall bedingt ist, aus den Augen verlierend, thaten sie sogar in der Kritik des Einzelnen hier und da Mißgriffe, wie ich oben an Tieck's Urtheilen über einige der angeblich Shakspeare'schen Stücke nachgewiesen zu haben glaube. Zur Erforschung jener allgemeinen Kunstgesetze des Shakspeare'schen Styls und damit zur ästhetischen Rechtfertigung desselben hat erst in neuster Zeit die deutsche Wissenschaft der Aesthetik zufolge ihrer eignen weiteren Ausbildung die ersten Schritte gethan. —

Von jener Auffassung Shakspeare's, die der Kritik der Romantiker zu Grunde liegt, erscheinen auch ihre eignen poetischen Productionen durchdrungen und bedingt. Shakspeare ist offenbar der Prototyp ihrer künstlerischen Thätigkeit: Shakspeare, wie er ein Paar Jahrzehende früher das Genie Goethe's, Schiller's und ihrer Jugendgenossen aus dem Schlaf gerüttelt hatte, so erweckte er zum zweiten Male das Talent einer Anzahl reichbegabter Geister zur Dichtung und insbesondere zur dramatischen

Poesie. Es ist nicht dieses Orts, die Werke Tieck's, Novalis', der beiden Schlegel, A. v. Arnim's, Brentano's, Fouqué's u. A. einer eingehenden Betrachtung zu unterwerfen. Mir kommt es nur darauf an, das Verhältniß derselben zur Shakspeare'schen Dichtung in das rechte Licht zu stellen. Da leuchtet dann aber auf den ersten Blick ein, daß es wiederum das Romantische, Phantastische, Humoristische, kurz die dem Mittelalter zugekehrte Seite Shakspeare's ist, die in ihnen einseitig herausgekehrt und infolge ihrer einseitigen Betonung über das rechte Maaß hinausgetrieben erscheint. Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber selbst nach dieser Seite hin ein tiefer, durchgreifender Gegensatz zwischen Shakspeare und den Romantikern. Shakspeare's Humor, Shakspeare's Phantasiegebilde sind immer gleichsam aufgetragen auf der Folie eines starken, männlichen Charakters, eines energischen Willens, einer frischen Thatkraft; sie haben überall gleichsam Handlung in ihnen selbst, sie erscheinen wenigstens überall durchdrungen, incarnirt und zu festen, prägnanten Gestalten verdichtet durch Shakspeare's realistischen Sinn für das thätige, historische Leben. Was der Dichter Shakspeare im freien Fluge der Phantasie concipirt hatte, brachte gleichsam der Historiker, der Politiker, der Weltmann Shakspeare erst zu Papiere, und selbst seine Geister, Hexen, Elfen sind daher noch immer durch und durch *dramatisch*. Bei unsern Romantikern dagegen trägt das phantastische Element einen *lyrischen* Charakter, und erscheint daher vielfach von persönlichen Eigenheiten, temporären Stimmungen, individuellen Neigungen, Sympathien und Antipathien inficirt oder doch mehr oder minder willkührlich gestaltet, womit es in das Bizarre und Barocke ausartet. Ihr Witz, ihr Humor ist geistreich, aber einerseits wie flüchtiger Aether zu spiritualistisch, zu gestaltlos, andrerseits wegen jener lyrisch-subjectiven Grundlage von persönlichen Richtungen oder bestimmten

Zeittendenzen beeinflußt, und damit häufig in persönliche Satire übergehend. Aus demselben Grunde streift ihre Mystik in Mysticismus, in eine gesuchte, das ganze Leben zum dunklen Räthsel herabsetzende, Alles in Dunst und Nebel hüllende Geheimnißkrämerei hinüber. Ihren poetischen Gebilden fehlt es daher an Fleisch und Blut, sie erscheinen vielfach nur wie nothdürftig bekleidete Schemen allgemeiner Begriffe, oder verschwimmen in den dünnen Aether eines mystischen Idealismus, in den Nebel unklarer Gefühle, seltsamer, unerklärlicher Stimmungen und halbgeborner Gedanken. Selbst Tieck ist von diesen Mängeln nicht frei. Kurz die Romantiker haben wohl Etwas von Shakspeare's Geiste; aber es mangelt ihnen die Hauptsache, die *gestaltende, organisirende* Kraft, das hohe *ethische* Pathos, der tiefe *historische* Sinn; ohne diese drei Elemente werden Schärfe des Verstandes und Tiefe der Reflexion, Geist, Witz und Phantasie immer vergeblich an ein Dichtwerk verschwendet seyn, ohne jene drei Elemente wird es wenigstens keine Dichtung im höchsten Sinne des Worts, jedenfalls kein *Drama* geben. Die Vermittelung aber, welche spätere Dichter, wie Zach. Werner, Müllner, Grillparzer, Houwald u. A. zwischen der romantischen und der Schiller'schen Auffassung der dramatischen Kunst versuchten, verwischte nur die Eigenthümlichkeiten beider, ohne einen Schritt weiterzuführen. Denn Schiller besaß selbst wenig Plastik, und noch weniger nüchternen, objectiv historischen Sinn; und jene Dichter, weit entfernt, dieß Wenige wenigstens sich anzueignen, nahmen im Gegentheil nur Schiller's subjectiven Idealismus, Schiller's subjectiv ethisches Pathos auf, oder carikirten wie Müllner die antike Schicksalsidee durch die mystisch-romantische Fassung, die sie ihr gaben, — d. h. sie subjectivirten nur das Subjective, und entfernten sich nur um so weiter von dem Shakspeare'schen Ideal der dramatischen Dichtung. —

So erscheint Shakspeare bereits zweimal, in gedoppelter Gestalt, aber beide Male einseitig aufgefaßt und sozusagen halbirt, in unserer poetischen Literatur wiederauferstanden. Die beiden Gestalten ergänzen sich zwar gegenseitig, aber sie wollen sich doch nicht zu Einem harmonischen Ganzen zusammenschließen: der ganze Shakspeare ruht noch immer im Grabe. Shakspeare ist aber vorzugsweise Shakspeare als Historiker, als Dichter der Geschichte. Nicht als ob nicht auch seine Tragödien und Komödien zu seinem Wesen wesentlich gehörten und in jedem Zuge den eigenthümlich Shakspeare'schen Charakter an sich trügen. Aber in seinen historischen Dramen ist Shakspeare insofern vorzugsweise er selbst, als in ihnen sein Styl, die besondere Gestalt, welche die dramatische Kunst auf dem englischen National-Theater gewonnen hatte und welche der Grundtypus des neueren Dramas ist und bleiben wird, in schärffster Eigenthümlichkeit und Klarheit hervortritt. In ihnen offenbart sich überhaupt der Geist der neueren Poesie in seiner charakteristischsten Form. Denn des historischen Dramas war weder die antike noch die mittelalterliche Kunst fähig: es ist durch und durch ein Product der neueren Zeit. Shakspeare's historische Dramen erscheinen aber auch weniger, als seine Komödien und selbst weniger als seine großen tragischen Meisterwerke, inficirt von jenen zufälligen Eigenheiten, Auswüchsen, Schwächen und Verirrungen des Geschmacks, die jedem einzelnen Zeitalter ankleben. Sie dürften daher auch den meisten Anspruch darauf haben, als Prototypen einer neuen Gestaltung unserer dramatischen Kunst angesehen und benutzt zu werden. Dennoch haben sie gerade bisher am wenigsten erweckend und fördernd eingewirkt. Goethe, Schiller, Uhland, Immermann, Grabbe und wer sonst noch der Goethe-Schiller'schen Idee des Dramas sich anschloß, haben zwar vielfach auch historische Stoffe behandelt. Aber sie betrachteten mehr

oder minder das historische Material eben nur als Material, dem der Dichter erst den Athem der Poesie einzuhauchen habe, nicht als Stoff, der an sich selbst schon die Poesie in sich trage. Sie schalteten daher meist so willkührlich mit der Geschichte, daß sie nicht mehr Geschichte blieb und das Stück alles Andre, nur kein historisches Drama ward. In neuester Zeit haben sich Raupach, Rückert, und eine Anzahl jüngerer Dichter dem historischen Schauspiel wieder zugewandt. Allein Raupach ertränkt die Geschichte in schönen Phrasen, lyrischen Herzensergießungen und rhetorischem Sentenzenschwalle, und giebt der historischen Thatsache nur ein äußerlich poetisches Gewand, ohne zu ahnen, welche tiefe Poesie unter dem äußern Factum in der es bedingenden historischen Idee verborgen liege. Rückert dagegen entleibt gleichsam die historische Idee, er entkleidet sie ihrer lebendigen, concreten Form, ihrer geschichtlichen Individualität, die sie an den einzelnen factischen Umständen und Verhältnissen, an zufälligen Incidenzpunkten, an den eigenthümlichen Charakteren ihrer Träger und deren persönlichen Interessen, Absichten, Affecten und Leidenschaften hat, und stellt die großen welthistorischen Persönlichkeiten als bloße willenlose Werkzeuge der historischen Idee, letztere selbst aber in philosophischer, unpoetischer Nacktheit dar, d. h. er zeigt das starre, dürre Knochengerippe, nicht aber die lebendige volle Gestalt der Weltgeschichte. Eine Anzahl jüngerer zum Theil hochbegabter Dramatiker endlich mischen Zeittendenzen von gestern und heute in die historische Vergangenheit, entstellen damit nicht nur die innere Wahrheit, sondern auch die äußere Schönheit der Geschichte, indem sie den lebendigen Organismus ihrer Gestalt, die innere Harmonie ihrer Glieder stören und damit zeigen, daß sie mehr im Dienste des sogenannten Zeitgeistes als der Poesie und Geschichte arbeiten. Nur wenige, unter denen Em. Geibel hervorragt, haben einen

klaren Begriff davon, was das historische Drama zu leisten habe. —

Ob Shakspeare zum dritten Male in unsrer Literatur aufleben und uns das wahrhaft historische Drama in dem höheren Style, den die fortgeschrittene Bildung fordert, erzeugen helfen werde, ist eine nicht bloß literarische, sondern eine ethisch-politische, nationale, welthistorische Frage. Der thatkräftige, mehr realistische Geist, der im deutschen Volke erwacht ist und jüngst in kriegerischen Großthaten höchsten Ranges sich bewährt hat, verspricht eine günstige Zukunft, — wenn er nicht, wie leider zu fürchten steht, alle idealen Elemente mit der Zeit austilgt und zu jenem gemein praktischen Realismus führt, der nur in die Ausbeutung der Natur, in den s. g. Lebensgenuß und einen eiteln, auf kindischen Glanz gerichteten form- und gedankenlosen Luxus das Ziel des menschlichen Lebens setzt. —

Jedenfalls ist es gut, daß auch in der Gegenwart das Studium Shakspeare's und der Einfluß seiner Dichtung noch immer fortlebt: er weist auf das Ziel beständig hin und hält die idealen Interessen in einer Anzahl edler, strebsamer Geister aufrecht. Die zahlreichen Shakspeare-Uebersetzungen — von J. H. Voß und dessen Söhnen 1818, J. Meyer 1824, J. W. O. Benda 1825, J. Körner 1836, A. Böttger und H. Döring 1836, A. Fischer, E. Ortlepp, A. Keller und M. Rapp, O. L. Wolff, E. W. Sievers, F. Jenken, die der Schlegel'schen folgten, aber sie nicht erreichten (nur die unvollendet gebliebene von Ph. Kaufmann, 1830 f., kommt ihr einigermaßen nahe) — sind zwar großentheils nur Versuche der Buchhändler, den Shakspeare-Enthusiasmus auch ihrerseits auszubeuten, beweisen aber doch, daß der Enthusiasmus, trotz der Mühe, die man neuerdings von mancher Seite sich giebt ihn zu ersticken, noch nicht verraucht ist, daß wenigstens Shakspeare's Werke noch immer

stark gekauft werden. Dasselbe beweisen die vielen Auflagen der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung wie die neuen Unternehmungen Friedrich Bodenstedt's und Franz Dingelstedt's, die im Verein mit einer Anzahl namhafter Dichter vor Kurzem begonnen haben, zwei neue Shakspeare-Uebersetzungen, welche die Schlegel-Tieck'sche in Schatten stellen sollen, zu veröffentlichen. Beide sowohl wie auch die Bearbeitung der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung, welche gleichzeitig die deutsche Shakspeare-Gesellschaft in der Absicht, dieß Meisterwerk der Uebersetzungskunst von den einzelnen Fehlern und Mängeln zu reinigen, herauszugeben angefangen hat, bekunden insofern einen Fortschritt in der Behandlung des deutschen Shakspeare, als sie durchgängig mit historischen, kritischen, erläuternden Einleitungen und Anmerkungen ausgestattet werden sollen.

An diese Uebersetzungen schließen sich die Schriften an, welche wie Tieck's „Altenglisches Theater" (1811) und „Vorschule Shakspeare's" (1823), E. von Bülow's „Altenglische Schaubühne" (1831), N. Delius' „Mythus von W. Shakspeare, eine Kritik der Shakspeare'schen Biographieen" (1851), desselben „Shakspeare-Lexicon" (1852) und seine Abhandlung „über das englische Theaterwesen zu Shakspeare's Zeit" (1853), Fr. Bodenstedt's „Zeitgenossen Shakspeare's und ihre Werke in Charakteristiken und Uebersetzungen" (4 Bde, 1858) u. a., die Bekanntschaft des deutschen Lesers mit der Geschichte Shakspeare's und seiner Zeit, mit dem Charakter der ihn umgebenden dramatischen Dichter, mit den Eigenthümlichkeiten seiner Sprache, mit der Einrichtung des damaligen Theaters zu vermitteln, und dadurch das Verständniß seiner Dramen zu fördern suchen. Und eben dahin zielen Schriften wie die „Quellen des Shakspeare in Novellen, Märchen und Sagen, herausgegeben von J. Echtermeyer, L. Hentschel und K. Simrock" (1831), so wie die zahl-

reichen Uebertragungen der besten englischen Werke zur Geschichte, Kritik und Erläuterung der Shakspeare'schen Dramen, die ich im vorigen Abschnitt aus der englischen Shakspeare-Literatur hervorgehoben habe.

Insbesondre aber beschäftigt die ästhetische Würdigung des Shakspeare'schen Dramas noch fortwährend den deutschen Kunstsinn und die deutsche Forschung. Die Wissenschaft der Aesthetik ist eine Schöpfung des deutschen Geistes; und in allen ästhetischen Systemen von Solger, Hegel (Hotho), F. Th. Vischer, A. Zeising, M. Carrière 2c., spielt Shakspeare eine hervorragende Rolle. Ja dieses vorwiegende ästhetische Interesse hat den Baum der deutschen Shakspeare-Literatur mit wuchernden Schlingpflanzen dergestalt überzogen, daß die übergroße Fülle ihn fast zu ersticken droht. Ich würde kein Ende finden, wollte ich alle die großen und kleinen Abhandlungen anführen, die seit Goethe's „Shakspeare und kein Ende" (Nachgel. WW. V, 38 ff. kl. Ausg.) theils das Shakspeare'sche Drama überhaupt, theils einzelne Stücke vom ästhetisch kritischen Standpunkt erörtern und den inneren Zusammenhang der Handlung darzulegen, die Charaktere seiner Helden in ihren Grundzügen nachzuzeichnen, die leitenden Ideen aufzudecken sich bemühen. Es würde sich auch kaum der Mühe lohnen, da es, nach vielen dieser Schriften zu urtheilen, fast den Anschein hat, als halte sich im Gebiete der Aesthetik jeder grüne Neuling für berechtigt, seine Gedanken und Einfälle, so unbedeutend und haltlos sie auch seyn mögen, frischweg zu Markte zu bringen. Ich lasse daher alle, auch die tüchtigen, anerkennenswerthen Monographieen unberücksichtigt, und führe nur diejenigen Werke an, die ein weiteres Gebiet umfassen und entweder durch Tiefe der Auffassung und Schärfe des Urtheils oder durch gründliches Studium nicht nur der Werke, sondern auch der Geschichte Shakspeare's und seiner

Dichtung sich auszeichnen. Zu ihnen gehören H. T. Rötscher's „Cyklus dramatischer Charaktere" (1844), F. Th. Vischer's „Kritische Gänge" (Thl. 1—5, 1844 f.), G. G. Gervinus' „Shakespeare" (1849, 3te Aufl. 1862), F. Kreyssig's „Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke" (1858), C. Hebler's „Aufsätze über Shakespeare" (1865), H. von Friesen's „Briefe über Shakespeare's Hamlet" (1864); und wenn ich ihnen schließlich auch noch G. Rümelin's „Shakespearestudien" (1866) beizähle, so geschieht es deßhalb, weil ich überzeugt bin, daß auch dieß geistreiche Werk, trotz seiner meist unberechtigten Polemik gegen Shakspeare und den deutschen Shakspeare-Cultus, nur dazu beitragen wird, das Studium Shakspeare's und die Erkenntniß seines Werthes als des leitenden und trotz seiner Fehler und Mängel größten Genius der dramatischen Poesie zu fördern.

Das schlagendste Zeugniß endlich für die Liebe und Hingebung, mit welcher noch immer die deutsche Nation neben ihren eignen großen Söhnen ihren englischen Adoptivsohn hegt und pflegt, ist die deutsche Shakspeare-Gesellschaft, welche, am dreihundertjährigen Geburtstag Shakspeare's zu Weimar gestiftet, ihre Lebensfähigkeit und Lebenskraft durch die erschienenen drei Bände ihres Shakspeare-Jahrbuchs und durch das oben erwähnte Uebersetzungswerk — von dem ebenfalls bereits vier Bände vollendet sind, — genügend erwiesen hat. —

## Zusätze und Verbesserungen

zum ersten und zweiten Bande.

---

Bd. I, S. 229. Das Testament Shakspeare's ist nicht eigenhändig von ihm geschrieben, sondern (an drei verschiedenen Stellen und in vollkommen deutlichen Schriftzügen) nur eigenhändig unterschrieben. Die Gründe, die gegen seine eigne Namensschrift „Shakspeare“ für die jetzt gebräuchliche Schreibart „Shakespeare“ geltend gemacht werden, beruhen vornehmlich auf den Titelblättern der alten Quart- und Folioausgaben, welche (mit einer einzigen Ausnahme) das streitige e ihm beilegen, und auf dem Umstande, daß auch die literarischen Zeitgenossen des Dichters ihn durchgängig Shakespeare schreiben. Auch soll die Schreibart Shakspeare nur ein „Warwickshire-Provincialisme“ seyn. Ich gestehe, daß mir diese „gewichtigen“ Gründe sehr gewichtlos scheinen. Denn Sh. wird wohl auch gewußt haben, daß to shake mit einem e geschrieben wird, — was offenbar der Grund der Schreiber und Drucker seiner Zeit für die von ihnen angenommene Schreibweise war. Sh. wird also wohl Gründe gehabt haben, weßhalb er sich dennoch „Shakspeare“ schrieb, — vielleicht nur deßhalb, um durch diesen „Provincialisme“ seine Abstammung aus Warwickshire anzudeuten. Gesetzt aber auch, daß er aus purem Eigensinn und reiner Willkühr das e aus seinem Namen entfernt hätte, — und wer wollte

ihm das Recht dazu bestreiten, — immer ist es m. E. eine Verletzung der Pietät gegen den großen Dichter, der dem Namen erst seinen welthistorischen Klang gegeben, ihn anders schreiben zu wollen, als er ihn selbst geschrieben hat.

Bd. I, S. 245. Da der die literarische Vollzähligkeit liebende Recensent des ersten Bandes meines Buchs in der Allg. Zeitung 1868 Nr. 146 es mir zum Vorwurf gemacht hat, daß mir G. Massey's „geistvolles und anregendes Werk" und S. Neil's „sehr plausible Hypothese" über die Sonettenfrage entgangen seyen, so muß ich beider noch nachträglich gedenken, obwohl sie m. E. kaum der Erwähnung werth sind. Denn die „sehr plausible" Hypothese Sam. Neil's, nach welcher der Mr. W. H. in der Buchhändler-Dedication der Sonette Shakspeare's Schwager William Hathaway gewesen seyn soll, ist m. E. ein so willkührlicher Einfall, daß ich sie ebenfalls zu den vielen „groundless fancies" rechne, die wie eine verdunkelnde Wolke über Shakspeare's Leben und Dichtungen sich lagern. Neil brachte sie zuerst noch ziemlich schüchtern in seinem „Shakespeare a Critical Biography" (London, 1863, p. 104 ff.) zu Markte, hat sie dann aber in einem Paar Artikeln des British Controversionalist (1864) und in den Notes and Queries (1865) zu vertheidigen gesucht. Die berühmt gewordene Dedication des Buchhändlers Th. Thorpe (des Verlegers der ersten Ausgabe der Sonette von 1609), von deren Sinn und Auslegung die Entscheidung der ganzen Sonetten-Frage abhängt, lautet wörtlich: „To. the. onlie. begetter. of These. ensuing. Sonnets Mr. W.. H.. all. Happinesse And. that. eternitie Promised By Our. ever-living. Poet Wisheth The. Well-wishing Adventurer. in Setting. forth T. T." Neil beginnt mit dem Nachweise, daß bis jetzt noch keiner der Shakspeare-Gelehrten, welche

unter begetter den Empfänger der Sonette verstanden (also den Adressaten, der den Dichter zur Abfassung derselben begeistert und sie insofern „erzeugt" hätte), darzuthun vermocht habe, wer dieser mit W. H. bezeichnete begetter gewesen seyn könne. Er nimmt deßhalb begetter mit Chalmers und Boswell im Sinne von a person, who gets or preserves any thing, und versteht darunter Denjenigen, der dem Buchhändler das Manuscript der Sonette beschaffte, indem er sie mit Wissen und Willen des Dichters von den verschiedenen Empfängern, denen sie Shakspeare gewidmet, eingefordert habe, also den „collector" der Abschriften, die dem Druck zu Grunde gelegen. Dieser Sammler, meint er, sey vermuthlich Will. Hathaway gewesen, einer der Brüder von Shakspeare's Frau, — von dem wir nichts weiter wissen, als daß er am 30ten Novbr. 1578 geboren war und 1647 als „yeoman" zu Weston-upon-Avon in der Grafschaft Gloucester lebte. — Allein zunächst war doch nachzuweisen, daß to beget im Sinne von Sammeln, begetter im Sinne von collector genommen werden könne. Das ist damit noch keineswegs dargethan, daß beget (nach Skinner) vom angelsächsischen begettan — obtinere abzuleiten ist; denn obtinere und colligere sind zwei sehr verschiedene Begriffe (Obtinere kann nicht einmal in dem allgemeinen Sinne von „Beschaffen" überhaupt gebraucht werden, sondern hat nur die verwandten Bedeutungen von Halten, Behalten, Behaupten, etwas Durchsetzen 2c.). Außerdem aber handelt es sich nicht um das angelsächsische begettan, sondern um das englische beget, und dieses hat nach S. Johnson (Diction.) in den von ihm angeführten Stellen überall nur den Sinn von generate, procreate, produce (daher begetter „he that procreates"), und in demselben Sinne braucht es Shakspeare.*)

*) Phil. Chasles führt (Athenaeum, 1867, May, p. 662) 31 Stellen aus Sh. an, in denen überall beget im oben angegebenen Sinne gebraucht

Gesetzt indeß auch, daß begetter so viel wie Beschaffer, Sammler heißen könnte oder daß es der Buchhändler Thorpe in diesem Sinne genommen hätte, wie ist es zu erklären, wie ist es denkbar, daß diesem bloßen Sammler der Sonette „our ever living poet“ (Shakspeare) die Unsterblichkeit („eternitie“) versprochen oder verheißen habe? Wo hätte er das gethan, und wie wäre er insbesondre dazu gekommen, dem gänzlich unbekannten und unbedeutenden yeoman Will. Hathaway (nicht zu verwechseln mit seinem Bruder Richard H., der wenigstens als dramatischer Dichter, wenn auch von sehr untergeordnetem Range, aufgetreten war) die Unsterblichkeit zu verheißen? — Bei dieser schwer zu beantwortenden Frage, welche die ganze Collector-Hypothese zu vernichten droht, kommt indeß N. Delius dem Mr. Neil zu Hülfe. Auch er (Sh.'s Works, Bd. VII, Einleitg.; Jahrb. III, 19 ff.) nimmt begetter im Sinne von Beschaffer des Manuscripts, — ohne indeß das Recht dazu auch nur mit einem Worte zu begründen, — und interpretirt, um jener fatalen Frage auszuweichen, die Dedication dahin, als habe T. Thorpe gesagt: er wünsche ihm (dem Beschaffer) alles Glück und jene ewige Dauer, „welche der Dichter in diesen Gedichten dem Gegenstande derselben verheißen hat.“ Wie T. Thorpe dazu gekommen seyn sollte,

---

ist; es dürften alle Stellen seyn, in denen das Wort vorkommt. G. Massey (p. 421) bringt zwar drei Stellen, eine aus King Alfred's Proverbs, eine aus Chaucer und eine aus Dekker's Satiromastix bei, in denen beget die Bedeutung von obtain hat, aber die drei Stellen sprechen dennoch nicht für die Auffassung Neil's, die Massey adoptirt. Denn beget bedeutet in ihnen zwar soviel als obtain, aber obtain nicht im Sinne von Beschaffen für einen Andern oder einem Andern etwas zukommen lassen, sondern von Erhalten, Erwerben für sich. Nur die Stelle bei Dekker kommt dem Sinne von Beschaffen einigermaßen näher, besagt aber doch auch nur: „sie werden die „reversion“ für euch empfangen“; — jedenfalls wäre sie die einzige, die zu Gunsten der Neil-Massey'schen Auslegung von begetter angeführt werden könnte.

dem Sammler der Sonette als solchem „ewige Dauer" zu wünschen, ein offenbar sehr seltsam klingender Wunsch, erfahren wir nicht. Allein abgesehen davon, hat schon Kreyssig mit Recht eingewendet, daß die von Delius hinter eternitie eingeschalteten Worte, „welche der Dichter in diesen Gedichten dem Gegenstande derselben verheißen", eben nur willkührlich eingeschoben sind, indem der Text einfach lautet: „that eternitie promised by our ever-living poet." Delius begegnet diesem Einwand mit der Gegenbemerkung, daß auch die „Auffassung von begetter als Erzeuger d. h. Veranlasser der Sonette ohne eine willkührliche Einschiebung nicht durchzuführen sey", daß außerdem T. Thorpe, wenn sich promised auf begetter beziehen solle, „nicht promised, sondern promised him gesagt haben müßte", und daß es doch „sehr seltsam wäre, wenn Thorpe Demjenigen, dem vom Dichter die Unsterblichkeit bereits längst ausdrücklich verheißen war, sie nochmals nachträglich angewünscht haben sollte." Ich kann meinerseits nichts Seltsames darin finden, wenn Jemand wünscht, daß ein Andrer, was ihm versprochen worden, auch wirklich erhalten möge. Jedenfalls wäre es m. E. noch viel seltsamer, wenn Thorpe seinem begetter des Manuscripts die „ewige Dauer" gewünscht hätte, die Shakspeare einem Andern in den Sonetten verheißen hat. Auch weiß ich nicht, worin die „willkührliche Einschiebung" bestehen soll, ohne welche die Auffassung von begetter als Erzeuger, Veranlasser, nicht durchzuführen sey. Denn daß begetter dem Sprachgebrauch gemäß in diesem Sinne genommen werden kann, steht m. E. fest. Und ebenso halte ich es für vollkommen erlaubt nach englischem Sprachgebrauche, das him nach promised wegzulassen, wenn das Particip so dicht hinter dem Subject, auf das es sich bezieht, folgt wie in unsrer Dedication; jedenfalls kann man ein correct modernes Englisch von dem Buchhändler Thorpe nicht erwarten. Delius wendet

aber außerdem ein, daß der Freund, der Sh. angeblich zu den Sonetten begeistert habe, da er the onlie begetter derselben genannt werde, ein wahrer „Proteus gewesen seyn müßte, wenn Alles, was die Sonette von ihm aussagen, auf ihn passen sollte.“ Allein dieser Einwand trifft auch seine eigne Auffassung. Denn was soll das „onlie“ bedeuten, wenn man begetter im Sinne von Beschaffer nimmt? wie soll T. Thorpe dazu gekommen seyn, seinen Mr. W. H. so ausdrücklich als den „einzigen, alleinigen“ Beschaffer des Manuscripts zu bezeichnen? Außerdem widerspricht Delius sich selbst, wenn er doch, wie wir gesehen haben, die promised eternitie dahin versteht, daß sie nicht auf den begetter, sondern auf „den Gegenstand“ der Sonette selbst zu beziehen sey. Denn eben damit erkennt er implicite an, daß dieser Gegenstand nur „einer“ gewesen. Endlich paßt — wenn man von den letzten 26 Sonetten absieht — m. E. Alles, was S. von dem Freunde, an den er die Sonette gerichtet, aussagt, ganz wohl auf Eine und dieselbe Person; Delius hat wenigstens das Gegentheil nicht nachgewiesen. Und auch die letzten 26 Sonette, welche von dem vielbesprochenen Liebesverhältniß handeln, können, wenn auch nicht ursprünglich an denselben Freund gerichtet, doch sehr wohl (von Shakspeare selbst oder der schwarzen Schönen) ihm überliefert seyn und als von ihm veranlaßt bezeichnet werden, da in dieß Liebesverhältniß die Person des Freundes offenbar mit verwickelt war. Ist es sonach noch sehr fraglich, ob überhaupt von einem Beschaffer oder Sammler der Sonette in der Thorpe'schen Dedication die Rede seyn kann, so ist es m. E. außer Frage, daß dieser fragliche Sammler der Landwirth Will. Hathaway nicht war. —

Gerald Massey's Werk führt den pretentiösen Titel: Shakspeare's Sonnets never before Interpreted: his Private Friends identified: together with a Recovered Likeness of

Himself (London 1866), und zählt nicht weniger als 603 Seiten. In ermüdender Weitschweifigkeit phantasirt und spinthisirt der Verf. aus dem Inhalt der „bisher noch nie verstandenen“ Sonette einen Roman heraus, in dem Lord Southampton, Miß Vernon als Geliebte, Braut und Gemahlin desselben, Lady Rich und William Herbert Graf von Pembroke, die Hauptpersonen sind, und den er zu den spärlichen historischen Nachrichten über Leben und Charakter der genannten vornehmen Herren und Damen in hypothetische Beziehungen zu setzen sucht. Shakspeare spielt in diesem Romane theils die Rolle des hingebenden, hier und da berathenden Freundes und Vertrauten, theils des dienstfertigen Hauspoeten, der im Namen des einen oder andern seiner Gönner gelegentlich ein Sonett schreibt. Massey unterscheidet demgemäß zwischen s. g. „personal“ und „dramatic“ sonnets: die persönlichen hat Shakspeare in seinem eignen Namen geschrieben und durchgängig an Lord Southampton gerichtet, um ihm seine Liebe, Dankbarkeit, Verehrung ꝛc. an den Tag zu legen; die dramatischen dagegen hat er für oder auf Southampton, Elisabeth Vernon und den Grafen Pembroke verfaßt. Massey erzählt seinen Roman folgendermaßen: Sh. machte schon um 1591 die Bekanntschaft des jungen Southampton, die bald zu persönlicher Freundschaft erwuchs. Da der großmüthige und liebenswürdige junge Herr geneigt war, „die Schätze seiner reifenden Mannheit zu verschwenden“, richtete Sh. eine Anzahl von persönlichen Sonetten an ihn, in denen er ihm anräth, sich zu vermählen und nebenbei seine Schönheit lobt, ihm die Unsterblichkeit verspricht und Seitenblicke auf einen Rival poet — angeblich Marlowe — wirft (die ersten 25 Sonette und eine Anzahl andrer). Als indeß Southampton mit der schönen Miß Vernon bekannt und von Liebe zu ihr ergriffen wurde, änderte sich der Inhalt wie die Behandlungsweise der Sonette: Sh.

begann „dramatically“ über des Freundes Leidenschaft zu schreiben; namentlich später als Elisabeth Vernon von Eifersucht befallen ward gegen Lady Rich, ihre Freundin und Cousine, — der also Southampton wohl einige Aufmerksamkeiten erwiesen haben muß, — da schrieb Sh. die Sonette 144, 33—35, 41, 42, in denen die eifersüchtige Dame theils im Selbstgespräch ihr Herz ausschüttet, theils dem Geliebten ihr Leid klagt, so wie die Sonette 133, 134 und 40, die sie (d. h. Sh. in ihrem Namen) an Lady Rich richtete. — Wie eine Dame von der Stellung der Miß Vernon dazu gekommen seyn solle, einen Mann wie Sh. zum Vertrauten ihrer Eifersucht — die jede Frau sorgfältig zu verheimlichen pflegt — zu machen, ob Sh. die Sonette nur aus ihrer Seele heraus oder auf Bitten und Auftrag verfaßt habe, ob jene drei Sonette wirklich an Lady Rich übergeben worden, erfahren wir natürlich nicht, obwohl eine befriedigende Antwort auf diese, m. E. unlösbaren Räthselfragen erst der ganzen Hypothese eine einigermaßen haltbare Basis gegeben haben würde, vorausgesetzt, daß der Inhalt der in Rede stehenden Sonette der Hypothese entspräche (was aber m. E. nicht der Fall ist). — Auf jene Klagen antwortet Southampton [d. h. Shakspeare, — aus seiner Seele oder in seinem Auftrage?] in zwei Sonetten, 56 und 75, und sucht die Geliebte zu beruhigen und das etwas erkältete Verhältniß wiederherzustellen. Sie indeß bezahlt ihn mit gleicher Münze, indem sie auf eine Liebelei (flirtation) mit irgend einem andern Cavalier sich einläßt [leider hat selbst Massey's Scharfsinn nicht zu errathen vermocht, wer der Begünstigte gewesen!], worüber dann wiederum Shakspeare-Southampton oder Southampton-Shakspeare in sechs Sonetten (49, 88, 91—93, 95) sich beklagt. Daran reihen sich einige persönliche Sonette (66—69, 94, 77), in denen Shakspeare über das „etwas lockere Leben“ seines heißblutigen und halsstarrigen jun-

gen Freundes seine tiefe Betrübniß ausspricht. Dann folgen drei Sonette (87, 89, 90), in denen der Graf der Geliebten „Lebewohl" sagt, weil er glaubt, daß er wegen seiner Unwürdigkeit von ihr aufgegeben sey. Indeß während einer Reise, die er unternommen, hat sich der Zwiespalt irgend wie gelöst, und die 3 nächsten Sonette (97—99), die Shakspeare-Southampton an die Geliebte richtet, strömen wieder von Liebe und Bewunderung über. In den folgenden Sonetten (100—103, 76, 108, 105) entschuldigt sich Sh. wegen seines langen (durch die Abwesenheit des Grafen veranlaßten) Schweigens und besingt zugleich die Beständigkeit Southampton's, durch die er endlich in den Besitz der Geliebten gelangt war. Und an sie schließt sich eine Anzahl von Sonetten an (109—112, 121, 117—120, 116), in denen Southampton-Sh. die Versöhnung mit der Geliebten und Shakspeare die Vermählung beider feiert. Zwischen diesen und den Sonetten, welche der Graf vom Tower aus an seine Gemahlin und Shakspeare an den Grafen während und nach seiner Einkerkerung richtet (123—125, 115, 107), schieben sich sechs persönliche Sonette ein, in denen Shakspeare vorzugsweise von seinem Tode spricht. Damit schließen die „Southampton-Sonette." Die übrigen, d. h. alle diejenigen, welche nach Massey's Ansicht an die viel besprochene „schwarze" Schöne (the dark Lady) gerichtet sind oder von ihr sagen und singen (von Massey p. 367 ff. zusammengestellt), hat Shakspeare für William Herbert Grafen von Pembroke, der 1598 nach London gekommen und eine „persönliche" Freundschaft mit Sh. geschlossen habe, verfaßt, — wir wissen wiederum nicht, ob nur aus seiner Seele heraus oder in seinem Auftrage, — und schildert darin die Leidenschaft des jungen Grafen für dieselbe Lady Penelope Rich, welche die Eifersucht der Miß Vernon erregt hatte; ja einige dieser Sonette sollen — wegen ihrer angeblichen Lahmheit —

von dem jungen Lord selber verfaßt seyn! — Dieser letzte Fund gewährt dann dem scharfsinnigen Entdecker zugleich die besten Mittel, die räthselhafte Dedication Thorpe's zu enträthseln. Southampton nämlich gab die an und für ihn gedichteten Sonette dem auch ihm befreundeten Grafen Pembroke, und dieser überlieferte sie mit den von der schwarzen Lady handelnden an Hrn. Thorpe, um sie drucken zu lassen (p. 428). Dafür feiert ihn der dankbare Buchhändler in der an ihn unter den Initialen W. H. adressirten Dedication als den „onlie begetter" d. h. Beschaffer der Sonette! — Wie Southampton dazu gekommen seyn solle, seine Sonette an Pembroke auszuliefern, und was insbesondre letzteren bewogen haben könne, diese Sonette, — obwohl in ihnen die geheime Herzensgeschichte und die Herzensverirrungen der beiden hochgestellten Männer so deutlich geschildert sind, daß noch 250 Jahre später G. Massey sie aus ihnen herauszulesen vermochte, was offenbar den Zeitgenossen beider viel leichter fallen und der chronique scandaleuse willkommenen Stoff liefern mußte(!) — noch im Jahre 1609, natürlich mit Wissen und Willen Shakspeare's wie Southampton's und seiner Gemahlin, zu veröffentlichen, diese unbequemen Fragen zu beantworten, findet Massey nicht nöthig: der Inhalt der Sonette wie die Dedication verbürgen ja deutlich die fehlenden Thatsachen; danach muß offenbar Pembroke die Sonette von Southampton erhalten haben, sonst könnte er sie nicht dem Hrn. Thorpe „beschafft" und dieser sich nicht dafür bedankt haben! — Sapienti sat. Wer den wirklichen Inhalt der Sonette mit diesem Roman, zu dem ihn Massey verarbeitet, genau vergleicht, wird hoffentlich in meinen Wunsch einstimmen, daß dieser Versuch, Shakspeare's Sonette zu „dramatisiren", auf alle Zeiten hinaus ähnlichen Unternehmungen zum warnenden Beispiel dienen möge! —

Aber, wird man fragen, was kann Shakspeare oder Denjenigen, an den die Sonette gerichtet waren, veranlaßt haben, diese Gedichte mit ihren persönlichen Beziehungen, die weder ihn selbst noch seinen jungen Freund in einem überall günstigen Lichte erscheinen lassen, der Oeffentlichkeit zu übergeben? Ich weiß nicht, ob Jemand schon die Behauptung aufgestellt und zu begründen gesucht hat, daß Sh. selber die Sonette zum Druck befördert habe. Ich sehe keinen Grund für diese Annahme, auch wenn begetter nur so viel wie Erzeuger (Adressat, Empfänger) heißen kann. Der Druck selber mit seinen vielen Fehlern und der augenfälligen Nachlässigkeit, mit der die Sonette zusammengestellt oder vielmehr durcheinander gewürfelt erscheinen, spricht jedenfalls nicht dafür, und die Thorpe'sche Dedication entschieden dagegen: denn hätte Sh. selbst die Sonette veröffentlicht, so würde er sie auch selbst seinem jungen Freunde gewidmet haben. Also könnte nur letzterer sie zum Druck befördert haben. Aber auch dafür läßt sich kein irgend genügendes Motiv erfinden, und außerdem würde die Einwilligung Shakspeare's vorausgesetzt werden müssen, an die ich meinerseits nicht glaube. Soll nun doch einmal durchaus eine Hypothese aufgestellt werden und wollen wir demgemäß von dem Rechte, das Massey so rücksichtslos ausgebeutet hat, ebenfalls Gebrauch machen und in diesem verzweifelten Falle unsrer combinirenden Phantasie die Zügel schießen lassen, so halte ich es für das relativ Wahrscheinlichste, daß irgend ein geheimer Gegner Shakspeare's und seines jungen Freundes sich Abschriften der Sonette zu verschaffen gewußt und sie wider Willen und Wissen beider in Druck gegeben habe (wie das bei den von Jaggard 1599 veröffentlichten Sonetten ohne Zweifel schon geschehen war). Um 1609 waren Southampton und Pembroke bereits hoch angesehene Männer, gegen die eine Intrigue anzuspinnen oder sie der Londoner

chronique scandaleuse Preis zu geben, schon der Mühe lohnen konnte. Auch Shakspeare stand hoch genug, um den Neid, namentlich auf seine Freundschaft mit den bedeutendsten Männern des Landes, rege zu machen. Daß die Zeit, der Charakter Jakob's, die Verhältnisse und Zustände an seinem Hofe &c. zur Anspinnung einer solchen Intrigue leicht Anlaß geben konnten, bedarf keines Beweises. Auf diese Art erhielt dann Thorpe das Manuscript, ja er wurde vielleicht ausdrücklich angewiesen, durch seine Dedication, insbesondre durch die Initialen W. H. auf Denjenigen, an den die Sonette gerichtet waren und dem die Intrigue vorzugsweise galt, hinzudeuten (und dieser ist m. E. immer noch am wahrscheinlichsten William Herbert Graf von Pembroke). Schakspeare möchte höchst unangenehm von der Veröffentlichung berührt werden, konnte jedoch nicht wohl reclamiren, ohne noch mehr die Aufmerksamkeit auf die Sonette hin zu lenken und die Sache schlimmer zu machen als sie war, und in demselben Falle befand sich dann ohne Zweifel auch sein hochgestellter Freund. Beide schwiegen also, und scheinen dadurch auch erreicht zu haben, was sie bezweckten; wenigstens wissen wir nichts davon, daß die Sonette besondres Aufsehen erregt hätten. — Daß Shakspeare in ihnen eine mit seinem streng sittlichen S t r e b e n und ehrenwerthen Charakter unverträgliche Rolle spiele, — zumal wenn wir bedenken, daß die Liebesgeschichte mit der „schwarzen" Schönen noch in sein Jugendalter um 1595 fällt, — muß ich meinerseits durchaus bestreiten. Jedenfalls vermögen wir, wie schon bemerkt, nach den vorhandenen Daten und Anzeichen weder zu beweisen noch auch nur zu behaupten, daß Sh. ein abstracter Tugendheld, in a l l e n Punkten schlechthin makellos gewesen sey. — Ich will mit den obigen Bemerkungen keineswegs die Masse der „Hypothesen", die auf Wahrheit oder doch Beifall Anspruch machen, um noch eine vermehrt

haben; ich stelle sie nur den Phantasieen Neil's und Massey's entgegen, um zu zeigen, daß auch noch allerlei andre Phantasieen über das unlösbare Mysterium möglich sind. —

Bd. I, S. 252. In der Reihenfolge der hier angeführten Stücke der zweiten Periode ist K. Johann vor Richard II zu setzen.

Bd. I, S. 260. Daß Shakspeare im März 1604 noch Mitglied der Schauspielergesellschaft des Lord Chamberlain, die Jakob I schon 1603 in seinen Dienst genommen, war, ergiebt sich aus einem kürzlich aufgefundenen Documente, das J. O. Halliwell im Athenäum, April 30, 1864, veröffentlicht hat. Danach nahmen die Schauspieler des Königs Theil an dem großen Festzuge, den Jakob zusammen mit der Königin Anna und dem Prinzen Heinrich am 15ten März 1604 durch London („throughe his honourable Citie of London“) hielt, und empfingen zu diesem Behufe jeder 4 Ellen Scharlachtuch von dem „Master of the Greate Warderobe“ des Königs. Von den Schauspielern sind 9 namentlich aufgeführt, und unter ihnen nimmt Shakspeare die erste, Heminge („John Heminges“) die vierte, Burbadge („Richard Burbidge“) die fünfte, Condell („Henry Cundell“) die achte Stelle ein, — wiederum wohl ein Beweis von dem Ansehn, in welchem Shakspeare bei seiner Truppe, resp. bei Hofe gestanden haben muß. (Das Document findet sich abgedruckt in Dyce's Shakspeare-Ausgabe, Vol. VIII, 1866, p. 473 f.)

Bd. II, S. 160. 289. Nach einem Artikel im Athenaeum, June, 1868, p. 863 sind die „Extracts from the Accounts of the Revels“ etc., so weit sie die theatralischen Aufführungen bei Hofe, also auch die Aufführung von Othello und Maaß für

Maaß betreffen, der Fälschung verdächtig. Vergl. die nähere Erörterung des Punktes oben S. 121.

Bd. II, S. 202. J. Klein in seiner trefflichen Geschichte des Dramas Bd. IV S. 751 bemerkt, daß Riche's History of Apollonius and Silla, die Shakspeare zu Was Ihr wollt benutzte, keine „Uebertragung" von Bandello's Novelle genannt werden könne, sondern viel enger an Cinthio's Novelle (die achte der 3ten Decade) sich halte, während Bandello wahrscheinlich der älteren Komödie, Gl'Ingannati, folgte. Durch eine genaue Analyse der genannten italienischen Komödie, wie der zweiten, die hier in Betracht kommt, mit dem ähnlichen Titel Gl'Inganni von Nicc. Secco, weist Klein (S. 749 ff. 801 ff.) nach, daß keine von beiden als Quelle von Was Ihr wollt betrachtet werden könne, sondern Shakspeare offenbar nur Riche's Erzählung benutzt und in seiner Weise dramatisirt habe.

Bd. II, S. 430 f. Th. Vatke hat in seiner trefflichen Abhandlung: „Shakspeare's Antonius und Kleopatra und Plutarch's Biographie des Antonius" (Jahrb. d. Deutschen Shaks.-Gesells. III, 301 ff.) die Punkte, in denen Shakspeare von Plutarch's Darstellung abgewichen, im Einzelnen nachgewiesen: es sind durchgängig nur chronologische Umstellungen unbedeutender Nebenereignisse und, namentlich im 4ten und 5ten Act, abweichende Motivirungen der Handlungsweise der beiden Helden, durch welche nicht nur Antonius', sondern auch Cleopatra's Charakter in einem etwas besseren Lichte erscheinen als nach Plutarch's Auffassung. Wenn aber Vatke aus diesen Abweichungen und der ihnen entsprechenden Behandlung des geschichtlichen Stoffes überhaupt folgert, daß die Tragödie nicht als ein historisches Drama im engern Sinne betrachtet werden könne, weil im ganzen Stücke

überall „das rein Persönliche und Aesthetische über das Historische überwiege“ und „das Interesse an den historischen Ereignissen ganz in den Dienst des Interesses am rein Persönlichen trete“, so kann ich ihm darin nicht beistimmen. Schon ein Blick auf die erste Scene des dritten Acts, — in welcher Ventidius, der Legat des Antonius, „as in a triumph“ wegen seines Siegs über die Parther auftritt und der in so bezeichnender, für die damaligen Zustände Roms so charakteristischer Weise über das Verhältniß der ersten Männer des Reichs und insbesondre der siegreichen Feldherrn zu den Triumvirn sich ausspricht, — genügt m. E., um diese Ansicht zu widerlegen. Denn hier ist ein nur historisch wichtiges Ereigniß so absichtlich und in so hervorstechender Form in den Gang der Handlung verflochten, daß die Intention des Dichters, auch der Geschichte und ihrem Inhalte überall gerecht zu werden, deutlich zu Tage tritt. Hätte Shakspeare nur auf historischem Hintergrunde Antonius' und Kleopatra's Leben und Liebe schildern wollen, so würde er sicherlich nicht nur die Parther ganz aus dem Spiele gelassen, sondern auch den Sextus Pompejus mit seinen Seeräubern 2c. beseitigt und höchstens in einer Nebenscene ihrer und ihrer Beziehungen zu Antonius Erwähnung gethan haben, während sie jetzt uns persönlich vorgeführt werden und ihre Thaten und Schicksale einen Theil der dramatischen Action bilden. Allerdings erscheinen manche historisch wichtige Begebenheiten, die aber wenig oder gar keinen poetischen Gehalt boten und daher dramatisch sich nicht verwerthen ließen, nur kurz und skizzenhaft behandelt und dafür die persönlichen Verhältnisse der Hauptpersonen um so ausführlicher dargelegt. Aber ähnlich verfährt Shakspeare in allen seinen historischen Stücken, weil er als Dichter nicht anders verfahren kann. Denn die rein sachlichen, unpersönlichen Elemente der Geschichte sind zugleich unpoetisch; der Dramatiker

kann sie nur insoweit berücksichtigen, als sie sich durch Persönlichkeiten repräsentiren oder zu den Hauptcharakteren des Stücks in persönliche Beziehung setzen lassen. Insoweit aber hat sie Shakspeare auch in Antonius und Kleopatra berücksichtigt, — ob genau in demselben Maaße wie in seinen übrigen historischen Dramen, ist m. E. eine Frage, deren Beantwortung sehr schwierig seyn und kaum der Mühe lohnen dürfte. —

---

Leipzig,
Druck von C. P. Melzer.